(69)

MUŽOVÉ A OSUDY

ARNE NOVÁK:

MUŽOVÉ A OSUDY

KNIHA STUDIÍ A PODOBIZEN

NAKLADATEL
JOS. R. VILÍMEK
V PRAZE

Veškerá práva vyhrazena.

PG
5004
N65

— 1914 —

Tiskem „Unie“ v Praze.

Drahé a vznešené památce

mé matky.

„Srdce je vždycky, ach, srdcem jen dítěte."

Jan Neruda.

I.

VEČERNÍ DIALOG O JANU NERUDOVI.
DOPIS IMAGINÁRNÍ.
PERSPEKTIVY NAŠÍ STARÉ LITERATURY.

Večerní dialog o Janu Nerudovi.

Za hluboce modrého letního večera, v jehož průsvitné mlze měkce jihly všecky obrysy věcí, usedla v jedné ze stupňovitých zahrad nad Valdštýnskou ulicí důvěrná společnost mladých lidí a v oddaném mlčení hleděla do temného panoramatu u svých nohou.

Již v tom, jak seskupili se v lehce vlhké trávě na svahu starého parku, dalo se s určitostí uhodnouti, že všickni ostatní jsou diskretními statisty vnitřního a těžko pojmenovatelného dramatu, které odehrávalo se mezi třemi z nich: mezi živým a překypujícím básníkem, v jehož tmavé, jižní fysiognomii křížil se typ muže činu s charakterem snílka, mezi štíhlou a zádumčivou dívkou v světlých, anglických šatech a mezi unaveným a zahořklým architektem, podivně nelogické a výstředně plavé krásy. Z radostně vzrušeného neklidu, s nímž básníkovy temperamentně rozžehnuté oči těkaly od báchorkové zeleně mikulášské báně k jasnému světlu dívčiných šatů, jako by si byly vytvářely novou barevnou harmonii k rozkoši smyslů a srdce; z upřeného a tragic-

kého pohledu architektova, jehož zraky resignovaně a studeně potápěly se pod barevná dna pracujících caissonů u Karlova mostu; i z nezvykle slastné, ale přece jen churavé mdloby dívčiny, připomínající náhlé procitnutí po těžké, ale úspěšné operaci, — ze všeho toho byl by zjednodušující psycholog učinil prostý závěr o jakémsi osudném, bezprostředním rozhodnutí této světlé a záhadné dívky, jež měla vlasy z obrazu Filippina Lippiho a nohy z rytířské romance, malované Burne Jonesem.

Jisto bylo jen, že tito tři tragičtí přátelé vystoupili do staré zahrady, přerušované křehkou gracií svěže rokokových altánů a gloriettů, modelovaných lehce jakoby z biscuitu, aby vykoupali se v modré mlze a ve večerním snu panoramatu malostranského, aby odpočinuli si od zlé tíže vlastních srdcí; i jejich dekorativní společníci mlčeli nehnutě a pozorně, narovnávajíce chvílemi jen záhyby plaidů na trávě a škubajíce okvětní lístky mosazného květu pampelišky.

Konečně se rtů jednoho z těchto diskretních statistů sletělo slovo, tak jako za ranního úsvitu spouští se s větve první probuzený pták, aby roztrhl mlčení noci a přivedl jitro. Bylo to jediné slovo, skandované s jakousi důvěrnou něhou a láskyplnou pozorností, slovo polozpívané a polorecitované, že rozptýlilo se jako akkord zvonu po sadě, dráždíc v gloriettech koketerii ozvěny. Bylo to jméno; jméno: N e r u d a.

Pod tímto náhlým úderem života vzchopil se básník a vyprosiv si pohledem dovolení od mladé dámy, s gestem velmi energickým a vroucně laděným hlasem počal svůj dlouhý panegyrický výklad o fiktivních osobách a vymyšlených postavách, jimiž právě si oživoval mlčelivou Malou Stranu. „Spatřuji teď," řekl, líbaje svýma rozhovořenýma očima

obrubu sukně dívčiny, „celý ten zástup, který miluji již dlouhá léta. Suchého, ztrnulého pana Rybáře, jenž vidí dole pod Hlubokou cestou v zahradě semenářské vlnit se a hučet moře a jenž hází do něho svoje drahokamy, barevné a prolhané illuse svého dlouhého života. Pana doktora Kazisvěta v šedivých, kostkovaných šatech, s divoce zarostlou tváří a prosebným okem kopnutého psa, jak jde plaše z procházky za Újezdskou branou a nejklidnějším a nejlhostejnějším gestem přivádí k životu slavného nebožtíka, který právě svou smrtí a velkolepým svým pohřbem provedl nejvyšší čin své existence. Teď jdou kdesi Mosteckou ulicí dva páry mužů, tak docela všedních a přece tak pamětihodných: věční sokové a intrikánsky mlčící nepřátelé, kteří bez sebe nedovedou žít, pan Ryšánek a pan Schlegl, a zas dva nerozluční „flamendři" a přece sentimentální obětavci, jako hrdinové z romantických románů mojí prababičky, kupec Cibulka a rytec Rechner. Krásný, důstojný žebrák pan Vojtíšek, který snad přece byl boháčem, třeba sám autor tomu nevěřil, jde pomalu s čepicí v ruce po Svatojanském vršku; pan Vorel stojí uprostřed hustého dýmu svých nadějí a očekávání a nakuřuje svou dokonalou, stříbrem kovanou pěnovku, která mne vždycky dojímala tragičtěji než všecky nože, kosy a šavle z osudových smutnoher; „darebák" Horáček, jenž vystupuje znovu z každé básně „Knih veršů", běží jako mrskaný voják ulicí klepů, mravních dokonalostí a spořádaných názorů; zedník pan Stránský se svým jasným, idyllickým teplem, jaké mají figury Boženy Němcové, batolí se v modré kazajce se zelenou záplatou mezi dětmi, podoben tolik svatému Františkovi v Grecciu mezi ptáky; blbý Jóna pláče houslemi na střeše nad pavlačí, na níž splouchají šepoty a polibky milenců; revolucionář Josef harfenista, kterého by

také Karolina Světlá milovala, jde v bezvadném fraku a v bílé, plesové vestě dát se jako hrdina zastřelit v revoluci „za volnost lidskou, v nás kdys rozekvetla!“

„A kus dále,“ pokračoval básník v enthusiasmu, upevňuje si určitým gestem svou perspektivu, „jdou ty groteskní figurky, které by byly rozradovaly Gogola a upoutaly Daumiera; teď matou se nějak v pohybujícím se chumlu. Čtyřicetiletý mládenec pan Koberec, jenž nesa domů mrkev pro kosa, rozvážně prohlásí za praktickou nutnost oženit se a s ním všichni ti nesčíslní garçoni, kteří sami pokládají se za nebezpečné dony Juany. Dobrovolná sestra pohřebního bratrstva, paní Ruska, jež lítá jako moucha nad mrtvolami a roznáší jed; setníkovic baculatá slečna Poldýnka, která při chůzi z gracie klopýtá, tak vytrvale a tak nadarmo; komisař Uhlmühl a ostatní malostranští constablové, v nichž Neruda podal svou rozkošnou kritiku metternichovského Rakouska; za nimi revolucionářský štábní lékař, pronášející s boernovským pathosem kritiku špatného piva, konečně jiní revolucionáři, strojící nástrahy celému Rakousku asi právě tak nebezpečně, jako Nerudovi starší kollegové z redakce „Národních Listů“; uprostřed jejich tajný spojenec hokynář Pohorák v modře kostkované kazajce s boletami za čepicí, jenž mává svými duhovými kuřaty. Nevím, zda u některého spisovatele, píšícího řečí tohoto krásného města,“ končil básník unaveným hlasem a s ochablými již gesty, „žije tolik figur nezapomenutelných a historicky krásných.“

Dáma poděkovala pohledem a pokračovala klidně, vybavujíc si zálibně obrazy: „Nemilovala jsem Nerudu nikdy pro tyto ostře a pevně vykrojené figurky, jejichž titěrný a ješitný svět byl vždy dalek mému světu. Hledala jsem v obou, ach, tak marno-

tratných svazcích Nerudových povídek pouze ony vrcholné scény, kde básník našel náladové a malebné pozadí pro tyto malicherné osudy, kde postavy splývají se scenerií, se vzduchem výjevu, se svou krajinářskou dekorací. Jen tento tak sytý a tak jednotný ensemble měla jsem vždy ráda. Hastrmana čítám pro tu noc se stříbrnou mlhou, kdy pod Petřínem teče modré moře právě jako dnes; a pak pro tu nezapomenutelnou scénu z třicátých let, jak na bruských hradbách pan Rybář hovoří o Rosenauovi a jeho theorii svobody, a jak v této době měšťanské rekonvalescence usoudí kanovníci, že Rosenau, což jest malostranský pseudonym pro Rousseaua, byl spisovatel, nejspíš spisovatel: v této komické scéně, tak prostoduché jako obrázek Schwindův, je celé Rakousko, pro něž Grillparzer plakal své krvavé slzy. Čtu humoresku o paní Rusce pro ten velkolepý pohřeb pana Josefa Velše, o němž Neruda napsal dva tři odstavce, začouzené žlutým a dusivým kouřem slavnostních voskovic, násobených pompesními zrcadly.

Ale za tři malé povídky malostranské dala bych ostatní Nerudovu prósu: Trhany a všecky feuilletony a Obrazy z ciziny a listy o světové výstavě a Arabesky.

„Svatováclavskou mši" zná dnes každý, ale nějak polohumoristicky, polosentimentálně: tak dovede lidový vkus snížit toto cudné a vznešené dílo, v němž plynou v jednom širokém řečišti sladká moudrost starce a zbožná naivnost dítěte. V této chrámové, jaksi jen našeptané pieçe, kterou čtou lidé jen pro groteskní humor klukovských scén, nalézám vždy pět šest stran, které jsou namalovány a ne napsány, namalovány jako od Rembrandta. Podivná, tesklivě mystická tma krade se gotickou lodí, a Neruda řekne krásně, k slzám krásně, že to bylo, jako by

na oltářích a sloupech bylo roztaženo modré pašijní plátno v dlouhých pruzích. A do tohoto barevného temna vrhne Neruda náhle Rembrandtovu zář, která tryská z kahance havířova; na to dá plynout z oken lehýnké stříbrné mlze, měsíční a hvězdné . . . z tohoto tajemného záření a kmitání zrodí se onen půlnoční průvod stínů, ta španělská vidina, namalovaná Rembrandtem a ne z rozjitřené obraznosti hochovy, jak si myslí tupí positivisté.

Ale kdo zná ty tři stránky, nadepsané „U tří lilií"? A přece v tomto zběžně naskizzovaném výjevu, kde jako u Heina umrlci a kostlivci hudou démonickou píseň průvodu k vášni tance, k vášni sálajícího objetí, k vášni bouře, chytil Neruda svým genrovým způsobem všecku vampyrskou romantiku lásky a smrti. Když rozšlehne se blesk, padne do závratného reje tančícího zástupu reflex hromady vykopaných bílých kostí; krásná, vášnivá tanečnice v žíznivých a zázračných svých očích nese čerstvý obraz matčiny mrtvoly . . . a ve chvíli, kdy v hromech jest slyšeti řvaní mrtvých z hrobů, vzdává se děvče zcela šlehajícím plamenům rozkoše, znásobené kontrastem tlení a smrti. Zdá se mně vždycky, že přestávám být mladou dívkou pro zálibu v této scéně, a proto ji čítávám tak často, abych si oddechla od sentimentality, od svého dobrého vychování, od své společenské spoutanosti.

„Ale," — a tu mladá dáma ztlumila hlas a dívajíc se s plachou úzkostí na architekta, pokračovala tónem zastřeným, jakoby oroseným, „dovedu být nad Nerudou také sentimentální a pak si nad jeho povídkami popláči jako nad několika jeho podzimními a zimními motivy. Chtěla bych se vsadit" — řekla zas jasněji a pružněji — „že nikdo z vás nezná tu smutnou dušičkovou povídku o Košířích, o tom krásném hřbitově, kde jest nejvíce ptactva,

a kde rostou po bezejmenných hrobech chumáče fialek . . . a jestli snad náhodou přece víte, kdo byl pan Rechner a pan Cibulka, sotva se dovedete rozpomenout na první výjev povídky, jak těžká, nemotorná slečna Máry, vdova po dvou věrných milencích, kteří se jí dobrovolně vzdali, dává se za kalného dušičkového dopoledne ke hrobu dovést malým bílým děckem, bojíc se, aby dadouc při návštěvě jednomu z milenců přednost, neurazila v hrobě druhého. Nevím, pláču-li nad touto povídkou, která není až do konce tak krásně a čistě vypravována, více pro tu tichou malbu v barvách hustého, šedivého, podzimního deště anebo pro její jakousi podivnou filosofii lásky, kterou my ženy sice cítíme, ale kterou dovedl vyjádřit ten starý mládenec, jenž si sám napsal do závěti: přežil jsem lásku svou, měl ji tak na krátce. My ženy to víme," dodala dívka, jejíž bledý zjev v houstnoucí tmě večera byl ještě světlejším, šeptajíc skoro, „láska má chvějící se, bázlivé ruce, a protože poslouchá více podvědomého vnitřního strachu, než tlukotu srdce a tepu krve, sáhne často do prázdna, do tmy, do noci."

Chvíli mlčeli všichni, a zdálo se, že naslouchají hudbě vltavských jezů. Pohled architektův byl upřenější; a všichni cítili, že osud sám přitiskl svou pečeť na jeho rty, přísně stažené.

Básník, který trpěl skoro fysicky pod tlakem toho mlčení, jal se prudce a okázale potvrzovati slova dívčina, na něž sama již nemyslila. „Ano, nic není u Nerudy osamoceno, nic není vytrženo ze souvislosti. Jeho povídky nejsou nahodilé příběhy ze života nahodilých lidí; scenerie se vracejí, osoby přecházejí z novelly do novelly, z jedněch osudů vyvíjejí se osudy druhé a vše dohromady jest celek, úplné vzkříšení městské, čtvrti. Ano, Malá Strana, pravý svět pro sebe, jest tam celá: pohřby a zábavy, hos-

pody a kostely, krámy a tančírny, hřbitovy a sady, hradby a paláce, půdy a zahrádky. Ani Karolina Světlá neznala tak podrobně, oddaně, důvěrně starou Prahu jako Neruda: milovala lidi k vůli hlubšímu jejich smyslu, postavy pro jejich mravní ideje, věci jako dekorace slavných, romantických scén. Ale Neruda měl věci rád k vůli nim samým, díval se do nich jako do očí svých přátel a učil se od dětství jejich jazyku. Uprostřed milostného příběhu odvrátí se, aby poslechl, jak šplouchá voda v kašně za večerního ticha. V tajemné noci před svatováclavskou mší vzpomíná si na historky o zvonech a zvonících. Uvolní tempo děje, aby dopodrobna vylíčil staroslavnou malostranskou hospodu. V jeho povídkách nežijí, nejednají, nebaví se a netrpí jenom lidé, ale také věci. To jest rys, jenž patří Homerovi i Gottfriedu Kellerovi a nejen těmto dvěma patriarchálním epikům. Bez něho nedovedu si pomysliti velikého epika vůbec. A Neruda jest epik, veliký epik."

Básník mluvil již prudce a bez gracie, uchvácen sám sebou. Rys snílka na jeho tváři utonul naprosto v tvrdé fysiognomii muže činu. Náhlý, bolestný pohled dívky pokáral jej ve chvíli, když pokřivila mu pysky jeho pýcha, že vydráždil architekta k odporu.

Odhodlaně, ač nikoli bez utrpení, přelomil architekt pečeť mlčení na svých rtech. „Vy všickni víte," počal nejistě a kolísavě, jako by se omlouval, „čím jest mně Neruda. Dovedu tak těžce mluviti o umění a o hodnotě tohoto básníka, který jest pro mne více než básníkem, v němž vidím něco mezi bratrem a přítelem. Ale tady v nadšeném klamu padla slova hyperboly, která Nerudovi křivdí. Neruda nebyl epikem a nejméně velikým epikem. Snad bylo v něm epické ingenium, — a některé uvedené scény, figurky, episody zdají se to doka-

zovati — ale feuilletonista je potlačil a zničil. Nerudův zlý osud byl, že prvními jeho literárními dojmy byli němečtí prosaikové ze školy Jean Paulovy, hlavně Heine, svůdný a nebezpečný anarchista stilu, pak protivně duchaplný žurnalista Boerne. Vzali mu všechnu úctu před nelomenou epickou linií, před dějovým celkem, před disciplinou románu. Namluvili mu, že žurnalistické dokumenty jsou vše; že každý nápad jest dosti vznešený, aby mohl přelomit růst charakteru; že každá časová duchaplnost může zakrýti pukliny v stavbě děje.

Slyšeli jsme, že Neruda dovedl vytvořit a to jakoby jen mimochodem, románovou arabesku „U tří lilií“ . . . a tento umělec jde a napíše tak trapné a trudné věci, jakým jest proslulý „Týden v tichém domě“, neb neméně proslulé „Figurky“, dvě práce, jichž nemohu číst bez odporu, který má také jiné důvody, než ten, že skoro všichni t. zv. ctitelé znají Nerudu prosaika jen podle těchto dvou rozvleklých novellistických feuilletonů. A i když zapomenu na tento dvojí skizzák, jenž se prohlašuje za velkou figurální komposici, kde jest i v malých, živě vržených povídkách Nerudových logika epikova? Která postava je domyšlena? Který tragický motiv jest rozveden? Který osud rozčleněn jest proporcionelně? Epik jest konstruktér; logik stavby; mathematik osudu. Myslí ve velikých liniích a protože příliš jest znepokojen otázkou po nosnosti klenby a sloupů, má právo nedbati příliš o dekoraci hlavic. Neruda jest však jen mistr té dekorace, třeba že figurální. Přiznal se kdesi: „Dlouhý román nedovedl bych nikdy napsat, ani dlouhý špatný ne.“ A najednou bude velkým epikem! Neruda, jenž vždycky jest tak bolestně subjektivní, tak výlučně lyrický. Nikde není více subjektivní než právě v povídkách.“

Architekt se odmlčel a zasmušil, jako by ne-

čekal odpovědi. Ale mladá dáma, zhroucena skoro soucitem s tímto trpícím a rozvráceným člověkem, který svými nervosními, krátkými větami trhal kusy své vlastní duše, rouhaje se zcela spravedlivě svému miláčkovi, položila skoro nevinně zvědavou a účastnou otázku: „Chtěl byste nám říci, jakou lyriku nacházíte za příběhy Nerudových povídek?“

Architekt cítil jemný takt, jenž vychází mu v ústrety, uklonil se skoro neviditelně a řekl nejprve takměř pro sebe: „Svobodný duch se vždy varuje, aby ve svých miláčcích neviděl již hrdiny.“ Chytiv do svých jasnících se zraků, s vděčností lehký oblak srozumění na dívčině tváři, rozvíjel, hledě do tmy, svoje ideje: „Nerudova lyrika jest jediná: jest to stesk romantického srdce, zrazeného osudem. Vyšel do života pln touhy po štěstí, po lásce, po radostném domově. Toužil po idylle, jež by byla důsledkem společenské volnosti; pomýšlel na patriarchální harmonii, která by vzklíčila z přerodu člověka; těšil se na lidstva svatodušní svátky. Jeho přítel Smetana složil si stadické scény v „Libuši“, kde je celý ten ráj uskutečněn; absolutně uskutečněn, neboť se to děje v tónech. Nešťastný jeho druh Manes kreslil své dětské akty, plné radosti a pelu, a sešílev, sedal v Římě mezi dětmi na schodech chrámu. Neruda, jenž čekal splnění hlavně od politické a sociální akce, které se sám účastnil, zhořkl nadobro. Stal se illusionistou: právě nejkrásnější z povídek jsou soustředěnými tragediemi illusionismu. Pan Vorel jest z nich nejzřetelněji propracován: kdo z nás není mu podoben? Kdo nemá svou pěnovku, svůj illusorní ideál, svou životní lež, nezbytnou k existenci? Při prohlídce každé mrtvoly vypadne z kapsy nakouřená pěnovka . . . ctižádost, láska, rodová čest, hrdá neodvislost. Stejnou illusionistickou zpovědí jest Hastrman; i básníci, kteří milují hlavně figury Nerudovy,

shledávají za vyhazovanými drahokamy pana Rybáře „barevné a prolhané illuse dlouhého života". O „Svatováclavské mši" nedovedl bych mluvit bez pohnutí: co jest strašnějšího, než příběh bláhového děcka, které chce vidět zázrak a usne hladem a zimou? Ano, jedni z nás, kteří nesou menší část světového hoře, usínají hladem . . . a my ostatní zimou. Nevím, zda subjektivní bolest není tu objektivována právě tak jako v Baladách, knize rozhodně lyrické svou koncepcí."

Nyní básník stržen byl k odporu; dovedl jej však spoutati do klidné a věcné otázky: „Vykládáte tak i klidná, vyrovnaná čísla Nerudovy prósy, v nichž skutečně patriarchální stadický vzduch, nasycený hudbou včel a vůní zralého zrní, přenesl do barokní Malé Strany?"

„Právě ta největší měrou. Útěk do idylly jest vždy nejjistějším symptomem zoufalství nad přítomnou skutečností. Vzpomněl jsem si dnes večer na své krásné dětství; není již pochyby, že jsem zoufalý." A zakryv na několik vteřin oči rukou, jako by se zastyděl za to, že se tak prozradil, řekl náhradou velmi melodicky: „Nepamatujete se, kdy napsala Božena Němcová svou „Babičku"? Ve všech povídkách líčí Neruda Malou Stranu svého dětství, nikde dokumentární Malou Stranu současnou; jistě nekonal studií k těm povídkám, ale oživuje v nich vzpomínky, trpěl jistě mnoho. A snad jen pro toto skryté utrpení povídky ty mne zajímají."

Ve slovech těch bylo tolik smutku a tolik hoře, že mladá dáma vytušila nebezpečí situace a rozhodla se odvésti hovor k jinému thematu. Otázka, kterou měkce a skorem konejšivě obrátila se k architektovi, byla vlastně řečí díků a omluvy. „Viďte, že dovolíte nám, kteří jsme v Nerudových Malostranských povídkách dosud viděli ryzí epiku, bez jakékoliv arrière-

pensée, abychom zachovali si svou tichou rozkoš z dějů, postav a z výjevů, i když nyní víme, co za touto živou hrou fabulace se skrývá a zeje?“

Architekt mlčel a hleděl do divoké tmy Starého Města. Také básník, jenž chtěl ještě opříti svůj výklad o epické typičnosti Nerudově poznámkou o široké didaxi a vlídné lidumilné tendenci Nerudových povídek, každému velkému epikovi vlastní, zřekl se touhy, znovu navíjeti přetržený rozhovor.

Když po chvíli celá společnost v mimovolné shodě pohleděla na Petřín, uzřela na něm jemně sepředenou stříbrnou mlhu, o níž všichni věřili, že vystupuje z širého modrého moře letní noci.

Dopis imaginární.*)

Jan Helcelet Ignáci Janu Hanušovi.

V Brně na podzim 1861.

V mrtvých a kalných dvorech Tvého podivínského Klementina, drahý příteli, rezavějí a rudnou zvolna osamělé a vyhoštěné stromy; ranní mlhy pražské jeseně vymývají starodávné dlaždice pod zamřížovanými okny Tvojí jesuitské residence až do růžova; znepokojení ptáci, jejichž křídly lomcuje tušení jižních dálek, krouží zvědavě a nedočkavě kolem zeměkoule na plecích Vašeho Atlanta, — jest podzim, a Ty, starý hochu, nevíš o tom ničeho, pra-

*) V krásné a bohaté korespondenci Jana Helceleta a Ignáce Jana Hanuše, kterou jsme vděčně přijali z pečlivých a pilných rukou Kabelíkových, hledali bychom marně dopis zde otištěný. Nepatří též ani k oné bolestně rozsáhlé řadě listů obou věrných přátel, jež se nenávratně ztratila: nižádný dodatečný nález v Praze, v Brně či v Olomouci neusvědčí náš otisk z nepřesnosti. Ale kdo nám může zabrániti, abychom si, pohlížejíce na historické podobizny Jana Helceleta a Ignáce Jana Hanuše, silou a darem imaginace nedomýšleli jejich písemné rozhovory, i ty, kterých sami nezachytili literárně?

ničeho. Procházíš se den za dnem těmi strašidelnými sály knihovny, jejíž tlusté zdi odrážejí pochmurně Tvoje pravidelné kroky, sejmeš s červotočivého stojanu hned tu hned onu mrtvou knihu, abys ji odložil po několika minutách s rozmrzelým neuspokojením; trápíš se od rána do večera nějakou etymologickou hříčkou neb bájeslovnou pohádkou: viď, že nezapomenul jsem nic podstatného z Tvého pravidelného denního obsahu! Jest Ti snad v tomto intellektuálním vězení lépe než bys si sám rád přiznal; jak bys Ty, ztělesněná námitka a výčitka, připustil, že se Ti nedaří právě nejhůře!

Ale nežádej ode mne, abych i já byl zamilován do Tvého Klementina, do Tvých knih, do Tvé praslovanské mythologie; nemohu a nemohu! Nerozumím snad zcela dobře Vaší Praze, kde se vždy z revoluce léčíte historií a z přílišného rozpětí sil filologií; nezdomácnil bych nikdy mezi Vašimi barokními chrámy a zkroucenými svatými, což na Vaše mysli nezůstává bez účinku; nechápu prostě, jak možno nahrazovati si pocit bezprostředního života odvozeným věděním o živoření v minulosti. Nezvi mne tedy, příteli, již do Klementina a nevytýkej mně nepřátelství k Praze. I já ji miluji a to velmi horoucně, ale po svém: jako město života a budoucnosti, nikoliv však jako tvrz minulosti a zazděnou pokladnici knih a tradicí. Až přijedu, milý Hynku, zas do Prahy, požádám Tebe asi, abys mne zavedl k jezu, kde se vzpíná a bouří prudká voda, na zarostlé stráně, kde pod hnědými habry a javory jest tolik zeleného mlází, na ty Vaše krásné a divoké ostrovy, kde najednou skrze vrbové větvoví neb šeříkové loubí jest viděti zubaté štíty, kamenné sloupy a nespoutané věže města. Avšak odpusť starému brachu to mladistvé blouznění; vysměj se mně za to!

Mám-li být upřímný, žiji i já stále tou klidnou

existencí nudného učitele a pravidelného přednášeče, kterou tak dobře znáš, a přece se mně zdá, jako bych byl daleko blíže životu než Ty, učený knihovníku a bájeslovný hloubálku. Když vystupuji každého dne z rána na svoji kathedru před těch patnáct neb dvacet mladých hochů, pod jejichž zdravou pletí jako by plynulo mléko smíšené s medem a s krví, mrzívám se ze svého poslání; proč raději nevedu ty vesnické synky přímo do polí, kde se oře a vláčí, nebo do lesů, kde se otevírá nový průsek neb k rybníkům uměle napájeným? Ale čtu ze svých archů čtvrt neb půl hodiny o tom polním hospodářství nebo diletantsky o nauce lesnické, a hle, celé srdce je při předmětu! Nazveš to, drahý knihomole, pouhým ohlasem četby Vergilia a Lukrecia, řeknu-li, že mám před zraky hned ta temná kyprá a vonná pole, jejichž prsť se nám oběma u Olomouce vždy tolik líbívala, že cítím nad hlavou šumění lesů za Brnem, že slyším zvonce a bučení stád na našich východních horách.

Avšak netěší mne jen ty starodávné a věčně mladé obrazy. Učím hochy, kteří posud byli od kněží se svěcením a beze svěcení odcizováni tomuto krásnému, sladkému, rozkošnému světu, aby milovali půdu a prsť, aby nacházeli domov jenom na této kvetoucí, plodné a věčně se obrozující zemi, aby se sami pokládali za výkonnou sílu naší neomylné pramáteře. Vzhlédnu-li od svých archů, vidím, jak udiveně a vděčně otevírají své veliké modré oči, jak vydychují ze široka podobni propuštěným vězňům, jak na jejich junáckých čelech míchá se vzpomínka na dětství s rozhodnutím pro budoucnost. A ztrávil-li jsem celý život zde na Moravě, nelituji toho ni na okamžik: my jsme země mízy, svalů, krve, a já, materialista v očích přísného Hegeliana jako jsi Ty, učil jsem mládež na to nezapomínati. Vy v Praze, kde se jako v hlavě sbíhají, uzlí a kříží myšlenkové

nervstvo našeho národa, uznali jste za dobré obrátit se k minulosti a k fikci; nechte nám jen bez posměchu naše království, které jest s tohoto světa. Já, tušitel a pouhý učedník, nebudu jistě ten, kdo uvede tam náš lid; bděl jsem alespoň, aby všickni dobří Moravané nebloudili po vzdušných cestách, nedali se zlákat poutnickými písničkami od svých ruchadel a bran, humen a stodol.

I u nás na Moravě jest podzim; zdá se mně však, že trochu jiný než v Praze. Zoraná pole vlhnou a voní, a když jimi procházím, jest mně, jako by vláha a míza z těch hrud vnikala mně do svalů, jako by v nich proudila a vzpínala se, jako by tam zpívala píseň zdravé a jaré budoucnosti. Jak teprve to asi pociťují ti moji hoši, kteří vyrostli z pevných selských rodů a ne jako já ze služebné a kupecké směsi německo-francouzské! Nejsem hrd na své předky; jsem hrd jen na své odchovance, na jejich vědomí radostné síly, na jejich řeckou lásku k zemi, k tělu, ke zdraví. Ale vidím, jak se milý Hynku, v duchu posmíváš nenapravitelnému hmotaři a jak s vrchů ozářených sluncem mythického Jara, kde kraluje zlatovlasá Děva, Tvá to bohyně, útrpně pohlížíš do těch moravských nížin, v nichž jsem se usadil já. A přece, ač Tebe mám rád a ačkoliv někdy se mně kmitne v mysli hrad pražský, planoucí v ohních zapadajícího slunce, lákáš mne marně, marně do svých studených výšin. Jsi příliš mým přítelem, než abys mně nerozuměl.

Perspektivy naší staré literatury.

Naše stará literatura nepatří k české slovesné tradici. Vědomí její souvislosti se současným naším duchovním životem jest naprosto umělé a učenecké; bezpečný a hluboký pocit vnitřní jednoty mezi vzdálenou literární minulostí a kulturním dneškem, nám chybí a sotva kdy se zrodí: na tom nelze již ničeho změniti.

Francouze, Angličany, Němce dělí od starožitné jejich tvorby slovesné pouze jazyk — avšak vniterný její obsah jest jim nejen srozumitelný, nýbrž i blízký. Wolfram z Eschenbachu, básník duše zmučené a vykoupené hledáním pravdy a blaženosti uprostřed bludu a trudu, podává přes čtyři století ruku Grimmelshausenovi, skladateli dobrodružné bible třicetileté války, „Simplicissima“, kde jde v podstatě o stejný životní problém: a oba, rytíř i válečný vagant, značí duchovou průpravu k básníku Fausta, jenž vítězně řeší týž tragický případ mravního a duchovního vykoupení. Veselý Gall na flanderském dvoře Chrétien z Troyesu a skandální i geniální politický jednatel pařížský Beaumarchais jsou přes vzdále-

nost šesti věků duševní bratří: o tom nebude pochybovati žádný ze vzdělaných Francouzů, naopak každý si připomene, že v naší době převzali Maupassant a Anatol France jejich dědictví. Od velkého canterburského vypravěče Chaucera je k Shakespeareovi krátká a přímá cesta, která pokračuje až k našim dnům, kdy anglická poesie znovu a znovu zasvěcuje se úloze, sloučiti teplou a sladkou barvu renaissančního jihu s přísnou a zádumčivou linií germanského severu.

Avšak, kdož z našich starých básníků a spisovatelů účastní se posud našeho národně literárního díla? Od kterého z nich můžeme přijmouti jakýkoliv podnět umělecký či myšlenkový? Anonymní skladatel Alexandreidy a pseudonymní Dalimil promluví téměř teprve po učené a složité interpretaci historikově či filologově — a ani pak není to hlas tvůrců a inspiratorů literárních. Hrdý vůdce a mluvčí stavu panského, východočeský šlechtic Smil Flaška z Pardubic i skromný a dumavý jihočeský zeman Tomáš ze Štítného jsou dojista dvě ostře vytesané osobnosti, avšak individuality nikoliv literární: oběma, muži politického činu a politické rady i kazateli náboženského vzletu a náboženské opravdovosti, jest slovo pouhým nástrojem, pouhou pomůckou, často i pouhou záminkou. Žeň, kterou i nejvyšší pozornost může sklidit v dílech jejich a jejich druhů, zůstane vždy mimoliterární, tu trefný šleh satirický, mířící ze života do života, tam zhuštěná moudrost gnomická, zavírající dlouholeté pozorování, jinde rozšafné porozumění potřebám srdce a mravů. Ani veršovci a fabulisté jejich doby neobdaří nás štědřeji; přiklonivše se k cizím předlohám a vzorům, k motivům mezinárodním a k látkám přejatým namnoze z druhé ruky, nevložili do svých děl ani tolik ze svého, kolik dopouštělo a žádalo středověké laxní pojetí origi-

nality. Hledáme u nich marně samostatné vystinování charakterů, jaké proti Chrétienovi podává Hartmann z Aue, neb svéráznou psychologii vášně, jíž Gottfried docelil skladbu Tomáše Bretaňského o Tristanu a Isoldě; staročeští veršovci nevytvořili samostatně jediné velké scény, jediné tragické situace, jediného typického charakteru, jež by utkvívaly. Literatura staročeská neodolala vnitřní svou uměleckou a slovesnou hodnotou časové zkáze a zapomenutí: jsouc pouhým odrazem své doby, jejích zálib a mód, nevytvořila děl, typů, forem dosti trvalých, které by přežily období svého vzniku; vždyť víme, jak záhy přestaly se čísti a přepisovati i nejpěknější literární výtvory staročeské.

Avšak příčina, proč staročeská literatura nepatří k naší slovesné tradici, leží hloub než v nepatrné hodnotě jejích výtvorů. Hledal bych ji daleko spíše v prudkosti, pronikavosti a všestrannosti velkého kulturního převratu, jenž učinil konec naší první periodě kulturní. Mistr Jan Hus, který zcela uvědoměle, v zdravém utilitářství a v obzíravém realismu zpečetil osud přežilého a jen knižními zvyklostmi udržovaného jazyka staročeského, zpečetil také osud staročeského písemnictví, zbudovaného na středověkých předpokladech. Šťastnou recepcí nových prvků myšlenkových a organickým jich zpracováním v plné své osobnosti dal národu a jeho vzdělanosti nový obsah, jaký hledali Čechové marně, přisluhujíce a přiživujíce se u cizích stolů kulturních, — a v této chvíli počíná naše živá a plodná, intensivně cítěná a horoucně přejímaná tradice. Jan Hus sám jest první postava našich duchovních dějin, která se účastní posud našich myšlenkových zápasů; ani nábožensky dogmatická forma celého českého hnutí reformního nevadí, abychom necítili, jak rozhodně bojováno bylo již v 15. a 16. věku za věci

našeho vědomí a svědomí. A právě tato kulturní a ideová superiorita české reformace — neodvážil bych se tvrditi, že to hned byla i superiorita literární — nadobro překonala povědomí kultury starší, překonala též tradiční povědomí starší literatury, kterou nad to postupující differenciace jazyková určovala k zapomenutí.

Nic nemohlo zabrániti, aby osud ten byl cele naplněn. Když jesuitská protireformace usilovala odvrátiti českou mysl naprosto od kultury reformační, když snažila se dáti našim dějinám jiný vnitřní obsah, než jest ten, který začíná jménem Husovým, nesáhla k staročeské literatuře, ač by byla v ní snad našla vděčný prostředek svých cílů; nebylo to možno: staročeská literatura buď byla příliš zapomenuta, buď příliš nesrozumitelna. Národní obrození, pokud bylo především ruchem učeneckým, žilo ve vztahu velmi těsném k staročeské slovesnosti: objevovalo, studovalo, vydávalo její památky, učilo se na nich jazyku, fraseologii, mudrosloví, vůbec všemu, co mohly poskytnouti filologům a dějepiscům. Jakmile však uzrálo národní obrození v hnutí básnické a literární, změnil se poměr ten podstatně. Nálada pro nadšené přijetí staré slovesnosti národní byla neobyčejně příznivá: vždyť úsilí o přilnutí k starožitné tradici bylo vedle horoucí snahy o vyrovnání se kulturnímu vývoji soudobé Evropy hlavní tendencí duševního života obrozenského. Romantická záliba pro dávnověkost, jmenovitě pro středověk násobila tu náladu; obtížný archaický jazyk byl spíše vnadidlem než překážkou pro pokolení filologicky nadšené. Avšak skrovná básnická hodnota tehdy známého staročeského písemnictví neodpovídala nikterak náladě romantických enthusiastů, kteří žádali si hrdinských činů od epiky, vášnivých citů od lyriky a vůbec obraznosti smělé invence krajně samostatné,

slohu barvitého — a tak neuspokojeni skromnou a skrovnou realitou staročeskou, neodvrátili se pouze od ní, nýbrž vytvořili si v duchu svých theorií a požadavků onu staročeskou fiktivní poesii lyrickou i hrdinskou, jež několika generacím platila za pravou a krásnou tradici naši slovesnou. Skutečná staročeská literatura sice byla studována jazykozpytci a historiky vždy podrobněji a uceleněji; důkladnější její poznání přispělo k odhalení dobrodružných fikcí domnělé starodávné poesie, která takto pozbyla svého práva, býti pokládánu za část literární tradice — ale staročeská literatura sama neměla dosti vnitřní síly, aby zaujala toto místo uprázdněné.

A tak stojí dnes kdesi stranou od živé a živné národní kultury, opomíjena a podceňována jakožto mrtvý poznatek vědní. Kdož mimo odborné pracovníky ví, že v posledních letech se podstatně změnily názory o naší staré slovesnosti? Kdož ze vzdělaných laiků povšiml si, že naprosto posunuta byla chronologie našich nejstarších památek, že na základě bystré historické kritiky a důmyslného filologického rozboru neklademe již ani kronikáře Kosmu v čelo dějepisců píšících sice latinsky, ale o věcech českých a duchem českým, ani básníka Alexandreidy na první místo mezi epiky, kteří pokusili se o skladby v širším dějovém rámci? Důmyslná a obtížná badání o složitém vývoji české poesie legendární, která provází naše písemnictví od počátku až k úsvitu reformace, podléhajíc stále význačným změnám kulturním, literárním i slohovým, upoutala veřejný zájem právě tak nepatrně jako soustavná zkoumání o dějinách české písně, ačkoliv náš zpěv, hudebně i slovesně, patří k nejrázovitějším projevům dějinné i kulturní nálady v národě; ještě lhostejněji byly přijaty výsledky učených srovnávacích studií o staročeském dramatě, jako předlohách, jeho chronologii, jeho poměrné původnosti.

I když odečteme všecku intensitu analytického a kombinačního důmyslu ukrytého v těchto odborných pracích, patřících k nejvíce pozoruhodným plodům současného našeho dějepisectví, i když jsme lhostejni k rozkoši ducha pozorujícího takovou palestru kritiky, akribie a synthese, musíme pokládati hlubší a srdečnější zájem o studium literatury staročeské za plodný a kulturně hodnotný. Třebaže staré naše písemnictví nemá dosti vnitřních sil, uměleckých kladů, slohových hodnot, aby se stalo živnou součástí naší slovesné tradice, přece poučený a hloubavý pohled do jeho rozvoje může přispěti k správnějšímu pojetí a řešení základních otázek našeho kulturního bytu, může poněkud orientovati v bludišti našich křížících se dějinných tendencí, může vychovávati ducha k šířce a obecnosti historických perspektiv. V tomto smyslu chceme se pokusiti o několik synthetických pohledů na vzdálenou krajinu staročeské literatury, krajinu to mírného zvlnění bez zřetelných vrcholků, nad níž leží měkká mlha kulturního rána.

Vlastním napínavě dramatickým konfliktem staročeské literatury jest praktické řešení onoho životního problému, který ovládá, inspiruje a mnohdy bolestně znepokojuje celý náš vývoj kulturní a slovesný, ono prudké a trvalé napětí mezi široce vnímavým a lehce se přizpůsobujícím kosmopolitismem a mezi kmenovou původností, onen dynamický zápas tendencí centrifugálních a centripetálních. První napiatý akt duchovního tohoto dramatu nemůžeme v literatuře sledovati: není slovesných památek, jež by předváděly stav staré vzdělanosti předkřesťanské, opřevší se příchodu nového života ideového. Z trosků bájí, pověstí, lithurgických formulí pohanských předků, jež jsou nám vesměs zachovány v podání, v přepodstatnění a ve výkladu pozdních dob jim úplně odcizených, nemůžeme naprosto rozsouditi,

zda křesťansko-církevní proudy, valící se do pohanských Čech od 9. věku, narazily na nějakou národně kulturní hráz. Zdá se spíše, že resistenční síla primitivní kmenové vzdělanosti staročeské byla mnohem slabší než schopnost nápodoby a přizpůsobení, která byla vlastním kořenem kulturního kosmopolitismu. Sotva prožil mladistvý národ málo šťastnou episodu vzdělanostního vlivu byzantského, jenž by s příbuzným slovanským jazykem lithurgickým byl nesporně přinesl všecku myšlenkovou ztrnulost hieratické a odumírající kultury východořímské, omezující se čím dále tím více na formalismus a ornamentiku, sotva vkročily jaré jeho nohy na studené mosaikové kameny řecké církve, přišly nové, daleko rozhodnější popudy a podněty z latinsko-německého západu.

Ve velikém a složitém processu přijímání, přizpůsobování a napodobování náboženských, společenských, literárních, uměleckých a vědeckých prvků vzdělanosti západní, což tvoří vlastní obsah myšlenkového života v Čechách od 10. do 13. století, nelze se neobdivovati rovnováze mezi dvojí kulturotvornou silou českého národa. Na jedné straně recipuje se s mladistvou zvědavostí a chápavostí neobyčejně rychle a snadně všecko rozvětvené bohatství církevní vzdělanosti německo-římské a tvoří se v jeho duchu dále: budují se rotundy a románské chrámy, vznikají kláštery se školami, odkud ozývá se duchovní zpěv po proslulém vzoru svatohavelském, tu pracují řezbáři, písaři, illuminátoři, tu čtou, opisují a kommentují se učená díla bohoslovecká. Avšak na druhé straně hlásí se současně pud kmenové a národní sebezáchovy, jenž brání, aby recepce cizí vzdělanosti byla zároveň odnárodněním. Tak na př. oba první spisovatelé českého rodu, kronikáři Strachkvas-Kristián a Kosmas, jsou stejně horlivými žáky literární

kultury středolatinské jako uvědomělými ctiteli české dějinné tradice; oba, církevními konvencemi přílišně spoutaný pisatel legendární monografie ovšem menší měrou než dějepisec kritických snah odchovaný antickými stilovými vzory, jsou přes jazyk, přes formální závislost od chronistiky západní, českými literárními osobnostmi, jež po svém rozřešily si problém kosmopolitismu a národnosti.

Avšak jejich řešení neovládlo: bohudík; českost nezůstala jen principem pojetí a názoru, nýbrž naprosto opanovala stránku formální, projevujíc se jazykově a záhy i stilově. Po menších a nesmělých náběžích v drobných překladech knih lithurgických, v písních duchovních, ve formulích náboženských stává se na rozhraní 13. a 14. věku čeština jazykem literárním, a v době, kdy beře za své národní dynastie, vzniká literatura v národní řeči, aby se za nedlouho stala literaturou v národním duchu.

Staročeský jazyk, jenž jakožto první ze slovanských řečí účastnil se literárního ruchu evropského, byl nástrojem neobyčejně jemným a dokonalým: libozvučnost fonetická, zakládající se na subtilní odstíněnosti vokalické i konsonantické, plnost a rozmanitost tvaroslovná, připomínající formální bohatství jazyků staroklassických, vzácný smysl pro distinkce skladby slovné i větné — vše to uzpůsobovalo starou češtinu k soutěži s jazyky kulturně již vyspělými a vypěstěnými. A vskutku jest to v první řadě jazyková korrektnost a jemnost, co nás upoutá v nejstarších památkách staročeských. Jejich skladatelé lopotili se neobratně s rýmem, ustrnuli skoro vesměs na jednotvárném výpravném osmislabičném verši sdruženě rýmovaném, vytvořili málo kterou nově postřehnutou a nově formulovanou metaforu, neosmělili se připojiti k latinské předloze rysy osobní — ale v řeči byli mistry, tíhnouce stále spíše k jasné

prostotě než k složité plnosti výrazu, spíše k úsečné jadrnosti než k barvité eleganci slova.

Literární vkus těchto prvních básníků staročeských naprosto podléhal napodobivému kosmopolitismu eklektického rázu. Asketické a meditační pathos třináctého věku, živené rozkvětem klášternictví, přivane k nám poesie legendární, kterou počíná staročeská epika: ale vedle hloubavého odvrácení se od světa k přemýšlení o Bohu a věčné spáse, vyskytují se tu romaneskní a dobrodružné prvky dějové naivně intimní episody plně primitivistického kouzla, dětinská radost ze zázraků.

Současně oddává se české písemnictví duchu rytířskému, jemuž české panstvo s královským dvorem v čele bylo již oddáno přes půl století, a tato náhle probuzená záliba pro rytířskou kulturu, namnoze protichůdnou hrdinským ideálům českého starověku, jest tak intensivní, že pro své účely obratně využije i látky a předlohy jen dopola rytířské, v podstatě však antické. jakou jest latinský „Alexander" francouzského Vergilovce Gautiera z Châtillonu. Zastavme se poněkud u tohoto památného díla, jímž se po prvé plně vyjádřil literární kosmopolitism český! Značně opožděně dochází k nám básnická móda rytířské dobrodružné epopeje; když český rytíř básní svou Alexandreidu, jest Chrétien z Troyesu přes sto, Wolfram z Eschenbachu přes osmdesát let mrtev, ba i epigoni jejich již zvolna se odmlčují: co s takovým nadšením se tu uvádí do české mladinké literatury, jest již odumírající genre, přežilá forma . . . poesie naše počíná opožděním se za Evropou! Ale český básník, dobře sčetlý v soudobé produkci rytířsky světské i nábožensky meditační, obratný eklektik ne bez vkusu a vtipu, pojímá velmi opravdově a horlivě svou úlohu tlumočníka rytířských ideálů: travestici předlohy, která má ráz klassicistický a

učenecký, provádí důsledně, takže látka nabývá nového ducha v tomto zpracování jednotném a promyšleném, při jehož postupu roste skladatelovo formální umění, jazyková obratnost, veršová zručnost. Rytířské nadšení pro věc propagovanou, mužná opravdovost vážného přesvědčení, slohová jistota, jazyková virtuosnost, toť rysy, o něž se s básníkem „Alexandreidy" nesdílel ni jeden z jeho následníků v romantické epice, s naivní horlivostí pěstované v následujícím půlstoletí.

Jestliže rozšafný český šlechtic politického rozhledu a poetického vkusu, jenž na začátku 14. věku zrytířštil Alexandra a zčeštil Gautiera z Châtillonu, nám značil typ kosmopolity-básníka, ukazují se nám rytířští opoždění epikové období Lucemburského charakteristickými představiteli otrockého a maloduchého přilnutí k cizí literatuře za cenu kulturní pravdy. Nepřebásňují, nýbrž překládají, nepodávají ohlasů, nýbrž ubohé kopie, nedovedouce nikdy zachovati svobodné postavení vůči německému originálu, přes zkratky, přes kontaminace několika předloh, přes pokusy o spojení rozličných motivů. Již sama volba rytířských látek dávno odumřelých a na české půdě naprosto neplodných jest odsouzením jejich literárního rozhledu a uměleckého vkusu: co mohly pro živou slovesnost doby Lucemburské, usilující o synthesu křesťanské gotiky s nejrannější renaissancí, znamenati chatrné odvary romantiky bretaňské, co ubohé zakrslé ratolesti hrdinské pověsti německé? Nešlo tu naprosto o epické pathos dějů kdysi národně heroických, nevábila tu nikterak psychologická interpretace vášně, lásky, zrady, jak bylo u francouzských neb německých epiků, nýbrž převládal výlučně interess čistě sensační, ona hrubá a strakatá dobrodružnost, onen banální kult dějů napínavých, pravděnepodobných a cizokrajných, jenž

současně dává rozbujeti románové próse látek antických, biblických, apokryfních, rytířských i anekdotických. Takto odumírá pro dlouhou dobu česká světská epika vůbec nedostatkem samorostlého obsahu, řemeslným přejímáním, napodobením a opisováním nejen cizích látek, nýbrž i forem, obrazů, slohových rysů: vážné to memento pro další vývoj literární.

Tehdy však — jako v celém kulturním životě věku Karlova — přenáší se vlastní váha poesie do epiky i lyriky duchovní. Kdežto anachronistická epika rytířská neměla nejmenšího porozumění pro snahy a tužby doby, jest bohatě rozvětvené básnictví legendární, ssající šťávy částečně i z půdy kulturní francouzské ohlasem idei a citů hýbajících gotickými Čechami doby Karlovy a Arnoštovy. Primitivistickou prostoduchost nejstarších českých legend vystřídává nyní, kdy zvolna rodí se ve Francii a Italii člověk moderní, složité raffinement psychické: mystický poměr k Bohu nasycen jest smyslnou vášnivostí; nadšený kult mučedníků a utrpení vyvěrá z rozkoše bolesti; učený intellekt bohoslovecký vzdělaných básníků rád si zahrává dogmatickými hádkami a disputačními závody; místo jednoduchých postav lidových světců kreslí se složité psychologické případy, a dějová záliba pro látkovou dobrodružnost obklopuje je výstřední fabulací. V těchto umělých výtvorech, z nichž se některé skládají ve velké celky a cykly, spiaté jednotným duchem meditačním a homiletickým, tlačí se poněkud vtíravě v popředí živly určené fantasii a smyslům nejinak než v gotických chrámech Karlových, kde architekt, sochař, malíř, klenotník, zlatník svorně pracovali k dojmu ekstatickému; vedle nich pronikají i prvky studeně rozumové tak jako v nominalistických výkladech nové university, zřízené po vzoru pařížském. Leč jako

císař utíkal se sám do tichého a hloubavého ústraní kaple na Karlštejně, aby oddal se potřebám kajícného a roztouženého srdce křesťanského, jako pod špičatými gotickými klenbami pražských chrámů ozývala se plamenná kázání asketického chiliasty Miliče, tak i v této legendární poesii tají se hluboko na dně vroucí a toužebná nálada křesťanská, z níž pak právě jako z moralisujícího pathosu kazatelů a karatelů přijímá svou duševní potravu rodící se hnutí reformní. Takto souvisí zralé epicko-duchovní básnictví doby Karlovy s vnitřními záchvěvy ducha českého, ačkoliv stejně kosmopoliticky jako první skupina staročeských legend, přijalo ze západu svoje motivy, svoje formy, svou psychologii, svou slohovou dekoraci.

První kruh staročeských legend, vzniklých nedlouho po záhubě rodu Přemyslova, Alexandreidu, pozdní epiku světskou z cyklu bretoňských a německých pověstí, legendu o sv. Kateřině s příbuznými skladbami, konečně Passionál a Život svatých Otců můžeme asi pokládati za nejcharakterističtější výtvory staročeské poesie, vedle nichž ztrácí se i zlomkovitá lyrika světská, zmítající se mezi napodobením německého minnesangu a prostého lidového popěvku. Ani rozvětvená lyrika duchovní, která až do Husovy doby účastní se bez hlubší originality vývojového processu církevní poesie a hudby na západě, nedává nám nahlédnouti tak všestranně a zřetelně do všech tajů staročeského umění slova, jako ony skladby širší komposice a propracovanější provedení. Avšak vedle této poesie vážné a pathetické rozkvétá již velmi záhy v staročeské literatuře pestrými květy, ukrytými mezi ostrými trny, samostatná ratolest básnění tendenčního. Také tuto, kde splývá allegorický princip středověký s mravokárnými snahami, a kde didaxe nerozlučně jest spojena se satirou, pro-

jevuje se kosmopolitický ráz naší staré slovesnosti: těží se právě tak z mezinárodního pokladu bajkových motivů jako ztrnulých forem scholastiky středověké, čeští didaktikové učí se od moralistů rytířských i bohosloveckých jejich běžným genrům.

Ale právě zde, v bezprostředním styku se živou přítomností a skutečností, osvobozují se čeští spisovatelé nejrozhodněji od tíhy svých předloh a vzorů a čerpají plnýma rukama ze svého vlastního života i ze svého společenského okolí: oba přední pěstitelé tohoto genru, bezejmenný autor břitkých a štiplavých skladeb satirických z t. zv. rukopisu Hradeckého z doby Jana Lucemburského i proslulý odpůrce Václava IV., Smil Flaška z Pardubic, jsou svérázně české postavy literární.

Zdržme se na chvíli u pojmu svéráznosti literární, jež jest zřejmě protipólem onoho typického kosmopolitismu, jaký jsme stále shledávali na všech předních výtvorech staročeské slovesnosti! Jsmeť tu rozhodně u jádra onoho problému, jejž jsme nazvali vlastním dramatickým konfliktem staročeské literatury. V naprostém rozdílu od staršího romantického pojetí národnosti a národní vzdělanosti nečiní si dnešní vědecký dějezpyt nižádných illusí o tom, že by se byli naši předkové podstatně lišili od svých západních sousedů hospodářským a sociálním zřízením, politickou ústavou, právními poměry, mravními názory; naopak: český středověk jest součástí středověku západoevropského. Podobně bylo i v literatuře, kde ostatně středověk originality neznal a vědomě neuznával: auktorita vzoru platila mu více než pýcha samostatnosti. Látky, pověsti, motivy byly tradičně obecným statkem, přejímaly, obměňovaly, spojovaly a křížily se prostě. Materiálnímu tomuto světoobčanství slovesnému splatila staročeská literatura svrchovanou daň; proto ještě ne-

musíme ji nazvati nepůvodní. Kriterium svéráznosti leží jinde: v duchu a v stilovém projevu tohoto ducha. Nejprimitivnější manifestací ducha usilujícího o své vnitřní osvobození jest přímá tendence národnostní, stupňující se od kmenového antagonismu až k státoprávnímu uvědomění, jak ji vyslovili postupně bystřeji a břitčeji skladatel Alexandreidy, kronikář „Dalimil" a Smil Flaška z Pardubic, tři osobnosti politicky probudilé a informované, jimž národnost především jest veřejným heslem a programem. A přece Alexandreis jest při tom přímo příručkou cizokrajné a v důsledcích protičeské kultury rytířské, jejíž národní nebezpečí pronikavě pochopil a nemilosrdně odsoudil Dalimil, literární formou své rýmované kroniky přece jen žák německé vzdělanosti.

Sestoupíme-li však hloub do tří staročeských veršovaných traktátů politických, jimiž jest epos o velkém starověkém vladaři právě jako nadšená oslava minulosti českého státu a jako rozšafné zrcadlo králi nastavené Smilem Flaškou, poznáme, že národní svéráz jejich má daleko silnější důvody než ona tendence centripetální. Všichni tři zříkají se věcného a klidného vypravování, střídmého a objektivního referování, neosobního a netendenčního zobrazování dějů, příběhů a charakterů, aby vmísili svou zaujatou a vášnivou účast do epiky ať básnické ať historické, aby kritisovali, oceňovali ethicky a mravoučně vykořisťovali fakta, situace, postavy, aby dokreslovali obraz skutečnosti ideálem po způsobě kazatelů a karatelů. V úsečných moralistických trojverších české Alexandreidy, do nichž světa znalý skladatel uzavřel působivě výsledky svojí životní praxe, leží zvláštní osobité kouzlo díla spíše moudrého než básnického. Podobně pointuje Dalimil svou výmluvnou kroniku účinnými úvahami politicko-morálními, z nichž není nesnadno sestaviti celý jeho program

státnický, takže chvílemi se neubráníme dojmu, že příběhy českého státu vyprávěny jsou právě jen k vůli této politické didaxi. Konečně pán na Pardubicích a Rychmburku sestrojuje si dle anglických a německých vzorů svou Novou Radu tak, aby živly epické i dramaticky-dialogické byly pouhým jednotícím rámcem didaxe, politiky a moralky. Hle, trojí, vzájemně příbuzný projev praktického rozumu českého, jenž se střízlivou kritičností shledává podstatu všech věcí, všech zřízení, všech zákonů, aby pokusil se o jich změnu a nápravu, neb aby s rozhodností mravního nadšence a radikálního zjednodušovatele se jich zřekl.

Tomuto duchu, jenž dovede oceniti satiru jako nejúčinnější zbraň mravní společenské a mravní kritiky, musila nad jiné vyhovovati veškerá literatura tendenční a proto právě tato ratolest slovesnosti středověké vykvetla u nás tak bohatě. Ohlíželi-li jsme se marně v staročeské poesii po původní invenci v látkách fiktivních a romantických, nalézáme ji za to ve štědré míře zde v oblasti každodenní skutečnosti, dobře se hodící střízlivému duchu českému. Jakou galerii životných a groteskních obrázků dovedl nakresliti auktor „Hradeckého rukopisu“ v „Desateru kázání“ a v „Satirách o řemeslnících“! S jakou humornou vervou a s jakou názornou plastikou dramatisoval nám neznámý scholar slovní i ruční půtku „Poďkoního a žáka“, nepotřebuje k dílu svému kromě života nižádných předloh! Jak právě tyto rysy, snížené o několik stupňů co do vkusu a vtipu, obohatily český repertoir scenický ve fraškách velkonočních! Nepodceňujme tohoto ducha praktického a suchopárného, jenž brzy se jeví jako přísně mravokárná kritika světa a brzy jak bujná šaškovitá satira — budeť záhy mocným činitelem v reformním hnutí, prosytí theologické traktáty Štítného, zahřmí s kazatelny

Husovy a překoná v 15. století celou literaturu ovládanou fantasií a rozumem theoretickým.

Není jen prvkem rušivým a bortivým; naopak má svoje kladné a plodné hodnoty slovesné; jeť základním principem slohu, pro celou literaturu staročeskou charakteristického, slohu úsečně a názorně gnomického, zhuštěně a břitce resumujícího, slohu přísloví a říkadel, prostých a plných přirovnání. Slohem tím nevládli jen satirikové a tendenční útočníci, nýbrž i epikové a historikové. Kosmas nedovedl ho docela utajiti za ovidiovskou svou latinou, básník Alexandreidy dal mu zvláštní osobní ražbu, Dalimil užil ho se zdarem na nejvýznamnějších, to jest politicky nejvzrušenějších místech své kroniky. Avšak jeho hlavním mistrem jest energický muž veřejného činu pan Smil Flaška z Pardubic, znatel, milovník a sběratel přísloví a pořekadel, u něhož vše jest skládáno pro pointu, pro sentenci, pro bystrý výstřel šípu nikdy nechybujícího. Pan Smil nestojí nadarmo na samém konci vývoje staročeského veršování, které právě těmito hodnotami slohovými dospělo svého svérázu, projevujíc tak nejšťastněji tendenci centripetálnou.

Přece není důtklivý hlas mravokárného politika pardubického, jenž osnuje odboj panské jednoty proti králi, vybízel literárně k věrnosti a loyalitě, posledním projevem české literatury před velkou revolucí husitskou; širšímu duchu, hlubšímu charakteru, typičtější osobnosti přiřčena tato památná úloha. Mluví to opětně rozum praktický, jemuž poznání světa značí především možnost nápravy a rozhodnutí se pro ni, rozum docela odkloněný od krásných básnických fikcí k těžkým a přísným mravním skutečnostem, rozum spíše střízlivý a přímočarý než vzletný a složitý. Avšak podávali-li nám staročeští spisovatelé vesměs úzký úsek života, tu nehluboký obraz

existence rytířské, tam pouhé perspektivy oken klášterní cely, pokouší se poslední auktor naší literatury o encyklopaedické podání všeho světa středověkého ... naposled ještě před neodvratným jeho pádem. Bohoslovec, filosof a mravokárce Tomáš ze Štítného ztělesňuje jak ve své osobnosti tak ve svých dílech přímo typicky řadu nejvýznačnějších tendencí naší staré slovesné kultury, představuje znovu a plněji než kdokoliv před ním poctivý pokus o vyrovnání protikladů, ukazuje, kolik mužné poctivosti, ale jak málo opravdového uměleckého smyslu žilo ve snaze našich předků, vytvořiti z prvků cizích literaturu národní.

Tomáš ze Štítného jest ideově a látkově opět kosmopolita a eklektik: jeho filosofie jest pouhý ohlas realistické scholastiky s příměsky hloubání mystického, které právě tehdy vniká do Čech; jeho myšlenková methoda se všemi logickými a dialektickými formami jest vypůjčena z obsáhlé theologické četby i z učených výkladů na universitě; ale i jeho literární tvary a druhy, od bohovědného traktátu k dialogickému výkladu, od dogmatických schemat po formu kázání přijaty jsou ze západní tradice římské církve. Nezdařilo-li se mu zpracovati prvky často různorodé v souvislou soustavu bez puklin a kazů, neodvážil-li se v zdrželivé a skromné pravověrnosti domysliti sporné otázky po svém, neuměl-li se rozhodnouti v době odumírající scholastiky plně pro bohosloví mystické, které dobře znal, ukázal svou samostatnost spíše v tradování a interpretaci přejatého obsahu ideového. Jako mystikové francouzští a němečtí odvažuje se Štítný po prvé mezi Slovany zlidovění a znárodnění bohosloví, které nemá býti výsadou rozumu universitních a klášterních učenců, nýbrž statkem jednoho každého, kdož plně uvědomuje a řeší si svůj poměr k Bohu. Toto znárodnění

neznačí mu pouze užívání národního jazyka ve výkladech bohoslovných, nýbrž i užívání národního slohu ... právě onoho jadrného slohu gnomického, jehož hlavními tepnami jest přísloví a přirovnání, a jehož vlastní silou jest průhledná jasnost, prostá srozumitelnost. Tu dovršuje Tomáš ze Štítného slovesnou tradici staročeskou. Souvisí s ní však i jinak ještě. Také u něho znovu a znovu hlásí se mimo filosofický a dogmatický program díla mravně reformní pathos, jež s výšin metafysiky a theologie slétá na zem doprostřed každodenní skutečnosti, kterou jaksi mimochodem poznáváme v malých obrázcích, v bolestných mravokárných postřezích, ve výmluvných časových narážkách. Mám připomenouti ještě, že myšlenkově i slohově, v stavbě ideí i vět, ve výběru důkazů i příkladů vyznačuje Štítného ona pronikavá tendence simplikační, která hlásila se slovesně u básníka Alexandreidy, která však ideově stala se předním motivem náboženské kritiky českých reformátorů? Tomáš ze Štítného, duch v jádře tradiční a konservativní, shrnuje téměř vše, co hýbalo českou kulturou slovesnou; avšak nechybí mu ni rysů, které ukazují do budoucnosti. Ale ta žila již vyššími tužbami, než jaké ohraničovaly obzor staročeské literatury: nestačilo jí nadále zpracovávati, obměňovati, odstiňovati přejatý cizí obsah kulturní, nýbrž toužila po vlastním obsahu myšlenkovém, i za cenu ztráty forem již zdomácnělých a vžitých.

Mistr Jan Hus a jeho dědicové z Jednoty dali národu tento obsah. —

II.

VÁCLAV ŠOLC. — ANTONÍN TRUHLÁŘ. — LEANDER ČECH.

Václav Šolc.

Václav Šolc... jeden z těch, již dle tragických slov Grabbových nosí v hlavě orla a nohama vězí v blátě; básník a tulák, umělec a bosák, tvůrce nezapomenutelných veršů a nevolník temných vášní. Chvatně a plaše běží životem, poněkud shrben k předu, ale s hlavou vzdorně na zad pohozenou. Kolem širokých rtů selské drsné tváře hraje tvrdý úsměšek, na vysedlých lícních kostech a vysokém, pevně modelovaném čele leží mrak, v temných, nasivělých velikých očích zápasí strach a odboj. Psi osudu běží za ním a dojdou ho jistě — — —.

Básník a bosák: typ, jenž literárně odkryt a popsán byl autorem, jehož vnějšek připomínají tak důrazně podobizny Šolcovy, Maximem Gorkým; člověk bezzemek, tulák, nevěřící a nepoddávající se, nepřítel pořádku, zákonů a upraveného života, milenec vzdušných dálek a zpívajících širých vod; člověk, jemuž schází důvod života a pevný bod a jenž nebyl ani v pravý čas počat ani narozen. A při tom básník: pije z nejtrpčích, zakalených zdrojů života a podává v broušených číších svítivých veršů sladké víno

poesie; kolísá nejistě a tápavě po stezkách životní skutečnosti a dochází přece do Krakonošovy zahrady v svatojanské noci, kdy kvetou tam zázračné květiny; prchá před lidmi a jejich honosivou morálkou a přece jest ve své době u nás z těch, již vyzpívali písně nejlidštější; vyhýbá se s plachostí selského hocha officiální literatuře a shrnuje přece v básnických fragmentech svého zlomkovitého díla intuitivně mnohé z toho, co deset, patnáct let po vydání jeho jediné knížky stává se literárním programem. A jestliže posléze uražená společnost, jež znovu a znovu chtěla jej získati pro svůj život, svoje výhody, svoji morálku, vykázala mu rozhněvaně místo mezi zavrženými, jest Václav Šolc v chmurném tom kruhu v družině *dobrých* jmen: kdesi mezi božským tulákem, jenž příliš dychtivými doušky pil novou svobodu ranní renaissance, Františkem Villonem, a mezi Kristiánem Güntherem, jenž v době vlásenkové poesie korektních citů našel v krčmách a hampejzech několik věčných slok pravdivé vášně; v družině, do níž zapadl takřka před našimi zraky „ubohý Lélian" Pavel Verlaine, který na lože špitálu mluvil se zpívajícími jarními větry a nad pokapanou mramorovou deskou stolku poslední spelunky zázračně žvatlal okouzlujícím jazykem květů a ptáků; v družině, v níž zmizel za kalného jednoho jitra májového na špinavém kterémsi předměstském nádraží v Berlíně groteskní stín Petra Hille, nešťastného „syna Platonikova".

Básník a tulák: zdá se, že kořeny obou osudů Václava Šolce spočívají hluboko na dně jeho rodiny. Otec zemřel předčasně jako piják, bratr zahynul násilnou smrtí; mravní zdraví starobylé selské rodiny v Sobotce, jež odvolávala se na předky již ze XVII. věku, bylo povážlivě podryto. Vzdor, neklid, tvrdošíjnost, vše to zdědil Václav Šolc po otci Janovi; snivost, důvěřivost, vznětlivost jsou dědictvím jeho

„mamičky" Barbory. Stopy, jimiž rodiště básníkovo, podhorské rolnické městečko Sobotka, kde se den před Štědrým večerem r. 1838 narodil, vtisklo do jeho mysli a povahy, jsou v jeho poesii téměř smyty: několik tvrdých, energicky modelovaných krajinářských linií, několik ostře laděných akkordů charakterních připomíná nám duši podkrkonošského hornatého kraje, jenž tak pevně vtiskl svůj ráz romaneskní próse Staškově i novellistickým kronikám Raisovým, a jejž osobitě přebásnil jak Šlejhar ve svých naturalistických vidinách barbarské mystiky, tak i Jan Opolský ve svých lyrických dekoracích beznadějného illusionismu. Ale celkem vytrhl se Šolc brzy z rodné půdy, ač ne týmž způsobem jako jeho málo starší rodák František Věnceslav Jeřábek, v němž v literatuře vystupuje idealistický psycholog moderního městského ústředí společenského a mravního pod zorným úhlem občanského dramatu. Jičínské gymnasium, na němž Václav Šolc jako vynikající student vytrval do r. 1860, dalo mu formální průpravu básnickou a věcné vzdělání: první básnické prostředí, jímž jeho lyrické nadání prošlo, byl vliv Jablonského, uctívaného vlivuplným učitelem a příznivcem Šolcovým professorem Uhlířem. Debutní verše Šolcovy podléhají Jablonskému, jehož vlivu později se Šolc naprosto zhostil, nepřijav od něho ani fikci serafinismu v lásce ani didaktický sklon. Za to zůstal věren směru výchovy jičínského ústavu: historie byla jediným oborem vědním, jenž kdy Šolce poněkud zajímal, klassické reminiscence vystupují dosti hojně v jeho poesii, nejen jako živel dekorační, nýbrž i jako složka ideová.

Se sedmnácti let ztratil Šolc otce; matka odešla na výminek, a v té době vzniká těsnější svazek mezi synem a matkou. Není to krásný poměr Nerudův k staré rodičce, který známe z „Knih veršů": Šolcovi

jest „mamička“, jak ji vždy jmenoval, útočištěm a spásou před světem a vlastními černými démony, oněmi psy osudu, již jej pronásledovali tak záhy. Jako dvacetiletý sextán píše již příteli: „*Tak padám brzy v temnou propast nicoty a vzlétám zas v jasný blankyt nadšení a nevím sám, co jsem. — — Tak se potácím, zda cíle dojdu, zda klesnu, nevím.*“ Tehdy vznikají jeho „Písně v bouři“, drobné nervosní popěvky, kde dusivá bouřná nálada neklidného a vášnivého srdce stravujícího se brzo hořkou vlasteneckou meditací, brzo erotickými úzkostmi, přeložena jest do malých strhaných obrázků kraje bouří zmítaného.

Šolc trpí v té době zejména erotickými krisemi. Začátky milostné poesie Šolcovy spadají do studentských jeho let jičínských a kryjí se se svazečkem „Písní o bledé dívce“, které jsou nám zásluhou spolku „Máje“ od r. 1906 známy, a z nichž V. Šolc pojal toliko výběr do cyklu „Bílá růže“ v „Prvosenkách“. Velmi primitivními a jen stěží ovládanými prostředky popěvku, který se přimyká místy dosti těsně k písni lidové, dosud bez kultury slova a verše, vypravuje básník o mladém příběhu své lásky, lásky bez radosti, lásky bez naděje. V elegickém tom vztahu dvou plachých a zádumčivých srdcí, která tonou v slzách a stále jsou tísněna jakousi pašijní náladou, trpí milenka i milenec. Jenom chvílemi odhalí analytický a zkoumavý zrak básníkův příčiny hlubokého rozporu obou duší, a pak nacházíme tak podivuhodné verše o polaritě citové, že nemůžeme nemysliti na Nerudovu mladistvou erotiku. Čtěme jen XVI. píseň prvního Šolcova cyklu:

„Naše zdání, bledá holka,
bůh ví, proč tak různé bývá,
duše tvá o samých rájích,
má zas o pouštích jen snívá.

A přec v žití já jsem rájů
zažil, zažil k přesycení,
ty's zas v poušti vyrůstala,
vyrůstala k umučení."

Jak blízko jsou tyto střídmé a přece hutné verše Nerudovu cyklu „Anně" z „Knih veršů"; táž nedůvěra tvrdého intellektu ke hrám citů, táž bolestná zdrželivost vůči všemu sentimentálnímu zanícení, táž smyslová vlažnost při silném nervním vzrušení!

Šolcovi stejně jako Nerudovi není láska rozkoší, nýbrž jakýms dobrovolným vyhnanstvím z kraje štěstí, oba prožívají mocněji agonii lásky než plný rozkvět její; oba v podstatě cítí bolestnou soustrázeň s milenkami, jichž nedovedou oblažiti a jichž neodváží se požádati za dar smyslového okouzlení. Elegickou zůstává Šolcova erotika i nadále; možnost milostného jara činí básník závislou na vybouření se temných citů, jež jím zmítají; prudká touha po jednom milujícím srdci procitá nejintensivněji, když v unavené duši je podzim, studeno, lhostejno; sociální stesky, národní smutky mísí se do dumy o „krvavých růžích lásky na trnovém keři života . . ." nejbolestnější a, tuším, časově poslední cyklus Šolcův „Krvavé růže", jemuž bohužel chybí jasná plnost výrazová, končí výkřikem:

„Co růží skrylo v studánce té žalu.
Kdož srdcem jal by jejich věnců vděk?
Jen méně kamení — a méně kalu
a jediný jen lásky paprsek!"

Erotika Šolcova, o níž jsme doposud mluvili, má vesměs ráz improvisací: citově vzrušený básník se tu do naha a bezprostředně zpovídá ze svých krisí, aniž se snaží zdolati niterný svůj chaos umě-

leckou kulturou; zpívá, vrhaje lyrický deník na papír, aniž by stilisoval; jest lhostejný k tanci veršů a ke guirlandám rýmů. Ale najednou se jeho básnická methoda mění nadobro: cykly „Ghazel" a „Z perlové šňůrky" jako by pocházely ze zcela jiného pera. Základní erotické zladění arciť zůstává: jakýs osudový smutek, elegický stesk, žalost nad neukojením jsou hlavní motivy; hrůza z krátkosti spojení a z nekonečnosti odluky, tušení nedalekého skonu, nedůvěra k velkým citům ovládají dno duše poetovy, i když vztahuje náruč k objetí; ba tyto tóny kvílí nyní zvláště nyvou a vášnivou kantilénou.

„To byly, lásko, skromné jenom dary,
jen jedno bílé ruky stisknutí,
a přec tak krásné byly tvoje čáry
a zlatem lesklo tvé se planutí —
ach, příliš kvapně zhlukly se ty zmary —
to byly, lásko, skromné, skromné dary.

A sotva jsme si v oči pohleděli,
již zlosti kámen na srdce nám pad'
a dusil mladé lásky zápal vřelý,
až v srdci všechen, všechen oheň schlad',
jak lístky různo jsme se rozletěli
a sotva jsme si v oči pohleděli."

Ale oč intensivněji prožívá básník nyní drama lásky! Nepotlačuje výkřik vášnivé touhy, chvátí milenku na rozbouřené srdce, prožívá rozkošnicky slastné vzpomínky a neváhá zpěněný pohár povznésti do výše, aby bujnými plameny vína roztavil zimomřivé barvy severu. Opájí se, byť nesměle, půvabem milenčina těla, vrací se zálibně k apotheose její ruky, ochutnává rozkoš jejích polibků . . . a hle, náhle na jeho paletě, dosud střízlivé a severské, rozkvétají barvy Orientu, plné a sytě obrazy valí se jako vodopád květů; básnická výmluvnost perlí se jiskřivě a výbojně,

„Vždyť jako poutník touží po vodách širazských,
tak k zřídlům lásky Tvé můj volá ret: miluj mne!
a srdce mé jak mollah v mešitách Museda
k Tvým hvězdám vzdychá, zapomnic kol svět: miluj mne!
Mých písní sade, zřídlo lásky mé, má růže,
k níž slavičí mé písně spěje let, miluj mne,
přijmi a na věrném srdci nos, co lásky dar,
ten východní mých písní amulet: miluj mne!“

Smysly nenasycene aneb jen drážděné v této cudné erotice hlásily se zatím dravě o své právo; básník porušené duševní rovnováhy stával se jich nevolníkem a sestupoval za nimi na dno života. Rozrušen a rozvrácen, neznaje životního cíle a nenalézaje smyslu existence, přišel r. 1860 dvaadvacetiletý Šolc do Prahy. Poslední dozvuky gymnasijní výchovy, troška zájmu o archaeologii, historický proud veřejného života vrhly jej na studium dějepisné, s nímž ostatně měl tak málo společného. Jiné krise jím lomcovaly: tehdy rodil se v něm bosák tulák. Neklid žene jej s místa na místo, trpkost k společnosti dává mu sestupovati k těm, jež společnost deklassovala neb na vždy odvrhla, selská drsnost zavádí jej do bědných krčem v Židovském městě a Podskalí, požitek podrývá zdraví, smutný hnus po rozkoši učí hořké moudrosti pohrdání; a když i nastanou chvíle morálního vzpružení po nocech, ztrávených v zpustlých krčmách neb prosněných nad Kajetánskou zahradou na Hradčanech či kdesi u Vltavy nad hučícími jezy, a po dnech prospaných v podjezdech a na hnojištích, vidí Šolc zprvu s hrůzou, později s lhostejností, že společnost jest mu vždy dále a vždy cizejší.

Básnicky vzrostl však Šolc v těchto prvních třech letech pražského pobytu do r. 1863 neobyčejně. Byla to doba velkého kvasu a velkého tříbení se duchů. Generace almanachu „Máje“, pln

tické hořkosti, drsné ironie, zamlklého smutku a chladného výsměchu, jimiž snažila se maskovati převahu hluboce zaujatého citu a kypící sílu činorodého životního zájmu, stála před těžkým a dalekým problémem: prohloubiti a zpřítomniti vnitřní obsah češství. Rok osmačtyřicátý ztroskotal a vyzněl marně; nebylo však již lze vrátiti se k ideám předbřeznovým: ty byly navždy mrtvy. Snahy, jež zněly na barrikádách a na Slovanském sjezdu jako hesla, měly se proměniti v čin; co bylo ve svatodušních svátcích krátkým hodem, mělo se změniti v denní chléb. Spisovatelé a politikové, básníci a agitátoři se spojili k dílu: Neruda vedle Sabiny, Hálek po boku Fričově, Heyduk s Barákem dávali základ k literatuře nových ideí. Politikové z povolání Krajník, Špindler, Engel stáli na čas mezi poety; literáti jako Neruda, Hálek a Pfleger pracovali v redakcích politických žurnálů; zatím co Frič týčil v čele nového literárního hnutí prapor s poplvaným jménem Máchovým, hlásil se Neruda jménem celé generace k Havlíčkovi. Politické vyznání mladého pokolení zříká se historických fikcí a zmocňuje se přítomných realit: místo abstraktního kollárovského Slovanstva obrací se zájem k revoluční Polsce a k jihoslovanským národům střásajícím turecké jho; místo idyllického a naivního češství buditelského staví se lidovost zahrnující i nově odkrytého továrního dělníka a velkoměstského proletáře; jazyk vlastenecké deklamace, jenž dotud byl exaltovaný, nadšený, důvěřivý, stává se trpce elegickým, přísně kritickým, ponuře rozhněvaným.

S literárními ideami změnily se i literární formy. Ze starší poesie platil pro nové pokolení pouze básnický čin Erbenův, jemuž mluvčí generace Neruda vzdal hold právě tak nadšený jako upřímný, a ohlasy básnické techniky „Kytice“ shledávají se

u všech téměř členů kruhu Májového. Úsečná plastičnost slova, barevná rázovitost obrazu, těsné přilnutí k oddanému studiu české přírody, mužná jistota situační malby výjevů děsivých a líbezných, sloučení dikce lidové písně a výpravné dikce moderní, sestoupení k temným živelním zdrojům života — tím vším Erben, jenž i osobně hlásil se k snahám mladé školy, působil na rodící se poesii padesátých a šedesátých let. Neruda, jenž pod hlubokým dojmem „Kytice" napsal několik ostře vykrojených pieç z lidového i velkoměstského světa, zůstal Erbenovým žákem ještě v „Balladách a romancích", a jsou-li Hálkovy pozdní „Pohádky z naší vesnice" češtější a ryzejší než jeho ostatní verše, jest to jen proto, že v kresbě pitoreskních figur a v dikci užil tu Hálek methody Erbenovy. Mladá generace chtěla jíti směrem Erbenovým ještě mnohem dále: chtěla stručnosti, úsečnosti, charakterističnosti lidové písně, která přestala pro ni býti pouhým sladkým výrazem idyllických útvarů života, užíti k vyjádření nových náladových a dojmových rysů, nikoliv bez vlivu Heinova, jenž otrávené nitro moderního skeptického člověka rozleptané churavou marnou erotikou vyzpíval slohem písní z Wunderhornu. Tak vzniká nová lyrika, jež chce býti lehkonohá a zpěvná při pochmurnosti obsahu, tak rodí se nový český básnický výraz, jenž jest drsný, hranatý, chvílemi syrový, ale pravdivý a charakterní. Okruh obrazů a scenerií lyriky se šíří: trpká, světobolná nálada otevírá pohledy do chmurné, ponuré přírody, kterou byl pro poesii naši odkryl již Mácha; přilnutí k modernímu životu obohacuje básnický poklad obrazový i výrazový o výjevy z městského ruchu, z nového technického světa, ze současné proletářské bídy; generace dobývá těmto látkám a těmto obrazům práva

básnického, když je byla myšlenkově přiblížila svojí sympathii. Omezíme-li i svůj rozbor na veršovanou poesii a pomineme-li obdobné výbojné tahy v románě, značené jmény jednak Světlé, jednak Pflegra, vidíme hluboký přerod, jejž značí jméno Nerudovo, Hálkovo, Mayerovo, a pak i Šolcovo.

Mocný podíl na tomto obratu mají i nové literární vlivy, které mylně byly charakterisovány heslem byronismu. Pro generaci „Máje" nebyl již Byron daleko tím, čím byl pro Máchu neb Nebeského: přijímala-li jeho odvážný sarkasmus, jeho hymnický kult svobody, jeho forsovaný rozpor se společností, lišila se od něho naprosto nedostatkem úporného titanismu, konkretností politických ideálů, pravdivějším pojetím problému ženy a lásky. Heine a Mladé Německo měli vliv mnohem hlubší: odpovídaliť potřebě mládeže spojiti moderní život s moderní poesií, tvořiti z trpkosti života lyrické symboly, hledati výraz pro krise nové nervní lásky, uvésti vedle citů souměrně pěstěného i vášeň. Politická německá lyrika čtyřicátých a padesátých let, jež jest básnickým dozvukem publicistiky a kritiky Mladého Německa, zmocnila se svými aktuálními myšlenkami a svými velkými slovy i srdcí české mladé generace, Freiligrath, Geibel, Herwegh byli čteni a milováni. Mladí básníci měli více smyslu pro bezprostřední dostřel myšlenky hlásané ve verši než pro sílu umělecké fikce; ctili v poesii více prudkou a mocnou inspiraci než vědomou, účelnou artistickou kulturu; obdivovali se spíše odvážnosti tendence než stilové kráse.

Odtud lze si vyložiti i mocné působení dvou nám cele cizích a vzdálených básníků na tehdejší naši lyriku, Francouze Bérangera a Maďara Petöfiho. Václav Šolc podlehl jim více než kdokoliv jiný a než komukoliv jinému, našeť v nich zjevy příbuzné.

Více než Krajníkův překlad Bérangera (1875) a více než Tůmův a Brábkův výběr z veršů Petőfiho (1871) svědčí Šolcova, dílem i Züngelova poesie o jich vlivu a takřka osobním kouzle jejich písní. Dnes, díky pronikavé kritice Renanově, jest literatura s měšťáckým písničkářem Bérangerem, jehož laciná sláva stínila Huga i Musseta, Lamartina i Vignyho, pro vždy hotova: vidíme jen chatrnost jeho myšlenek, nicotu jeho tak zvané filosofie, prázdnotu jeho měšťáckého náboženství, pouliční necudnost jeho sentimentální lásky, chudobu jeho sociálních zájmů. Leč v době, kdy důsledné měšťáctví bylo přece jen jakousi poetickou odvahou, dostávalo se srdečného obdivu jeho zpěvným, živým, jímavým chansonám, kde byl pohnutý děj vyprávěn se žertovnou vervou neb citlivým zaujetím; v době, kdy bylo potřebí náhradou za tupnoucí vždy aristokracii získati pro literaturu široké vrstvy, vítáno bylo smělé, lehké slovo pouličního zpěváka, jemuž rozuměl každý, v jenž se snížil rád na úroveň každého. Byl to písničkář, jehož popěvky žily v lidu — a o tuto popularitu generace z r. 1858 stála srdečně.

Šolc, jenž bérangerovský typus pro Prahu lokalisoval v charakteristické chansoně „Písničkář", kde pouliční humor, obětavá svobodomyslnost, rozmarná bída a lidové vlastenectví pojí se v čiře bérangerovský celek, naučil se tu mnohému. I on dává genrovému obrázku dramatický děj, i on míší vypravování a sentimentální doprovod, i on vyhrocuje příběh v pointu a užívá této jako refrainu, i on obrací se k zájmu a k sympathii posluchačstva a koketuje s nimi, i on hlásá měšťácké náboženství a měšťáckou morálku pro dobré lidi. Tvoří tak nový styl deklamovánky, zcela odlišné od deklamovánky Rubšovy, kde jest „biedermeiertum" v mnohem starší své fasi; Rubšovi jest forem zábavná místnost při některé

české besedě v malém městě, Šolcovi velkoměstská ulice se svým obecenstvem měšťáků, dlažbošlapů, povalečů a žen z lidu. Polovice básní, jež v „Prvosenkách" zahrnul do „zpěvů epických" jsou bérangerovské deklamovánky a chansony s čistě šolcovskými tóny.

Vedle Bérangera Petöfi: vedle dítěte pařížské dlažby syn pusty, vedle písničkáře svobody v rámci měšťáckého pohodlí básník neobmezené volnosti širé přírody, vedle zábavného vypravovatele malých příběhů překypující lyrik živelných zjevů a vroucích vášní. Zběhlý student, kočovný herec Alexander Petöfi, jenž žil v představách mládeže s gloriolou mučedníka politické svobody, padnuvšího v otevřeném boji, upoutal zběhlého studenta, herce a tuláka Šolce již jako osobnost; inspiroval jej však též jako básníka zpěvností a primitivní prostotou svých rhytmů, uměním zpodobovati krajinu v bouři, případným paralelismem přírodních a duševních výjevů. Obrátil jeho pozornost k bezuzdné volnosti cikánů a uskoků, dal mu prožíti lásku vášnivou a smyslnou, která na rozdíl od intimní lyriky Šolcovy vystupuje v jeho balkánských motivech, a pomáhal mu vybavovati vlastní osobitost selského hocha, již vliv Bérangerův spíše zatlačoval.

Na pozadí této básnické generace a pod vlivem těchto vzorů, jež byly jasny již Šolcovým prvním kritikům Hálkovi a Nerudovi, vyvíjel se talent Šolcův v Praze počátkem šedesátých let. Verše, otiskované v „Obrazech života", „Rodinné kronice" a později v „Květech", odhalují nám právě tak bohatost a mnohotvárnost inspirace, jako nedostatek soustavné, účelné a soustředivé práce básnické. Jest tu několikerý sloh, několikerá technika, několikerý zorný úhel; jsou tu smělé a pěkné náběhy k větší komposici, jež nikdy nebyla provedena; jsou tu plodné

motivy, jež zůstaly nezužitkovány; dozvuky erbenovské periody a pokusy o rhetoriku „zlomků epopeje"; názvuky na národní píseň a mnohomluvné pathos slova i barvy; úhrnem nekonečně talentovaný básník, jenž se nikdy nedostal přes stupeň improvisace.

Erotika Šolce známe již; k poznání rozvoje jeho epické vlohy, dobou tak obdivované, dal nám klíč přehled vlivů na mladou generaci. V těchto balladách, veršovaných anekdotách, epických obrázcích z venkova jest Šolc stále českým Bérangerem, který se časem rozpomíná na selský svůj domov a jeho tradice. Někdy jest důkladně konvenční tak na př. v nejrozměrnější své skladbě „Dědovy vrásky", kde několika opotřebovaných clichés z doby selského poddanství využito jest s únavnou mnohoslovností, tak i v „Jozovi Skalákovi", kde pro příběh, jaké se zálibou volila K. Světlá, nenalezeny ani charakteristické linie ani úsečný balladický tón; jindy má obdivuhodnou stručnost a malebnost výrazu, a jistotu malířského postřehu, jež snese srovnání i se sourodými Nerudovými „Balladami a romancemi", tak v básni „V zlatou hodinku", z níž cituji alespoň alšovsky narýsovaný začátek:

„Ves se dvoří, krčma zvučí,
na zápraží děti skáčí,
každé v ruce po kytici
a makovém po koláči.

V krčmě kmotři v rozhovorech
za dubovým v koutě stolem,
paní matky jako kytky
po lavicích sedly kolem."

Připočteme-li ještě, že Šolc s touže schopností chytal charakteristické rysy Prahy a její ulice, že byl na př. první, kdo odkryl moderní poesii nádraží,

jež mu byla dějištěm výjevů vystěhovaleckých, změříme snadno, že Šolc epik dospěl daleko nad svůj vzor, nad Bérangera.

V zcela jiné souvislosti literární stojí epické skladby Šolcovy z balkánského ovzduší, k nimž sám ve dvou hymnických skladbách „Slávy děti" a „Nad Balkánem" napsal průvodní komentář. Šolc odhazuje vědomě historické slovanství a jeho nároky „staré již rány zacelila doba, na jízvy slušno nových dostat ran": program boje jest na východě; dobytí Cařihradu, vrácení Balkánu Slovanům, jedno velké nové imperium od Kamčatky k Šumavě: toť etapy vítězství. Ale tento zájem politicko-slovanský, podnícený četbou hrdinské poesie srbské a živený i umělecky jihoslovanskými motivy obrazů Jaroslava Čermáka, jenž právě tehdy okouzloval tragickým arrangement svých hrdinských raněných Černohorců, slepých homerských guslarů a zajatých, ubledlých dívek o hlubokých, zádumčivých černých zracích, tento zájem, jenž v naší literatuře dá se sledovati od Chocholouška ke Kapprovi, od Čecha ke Krásnohorské, od Havlasy k Holečkovi, má, tuším, ještě jiný literární kořen, v poesii Šolcově takřka obnažený. Literární sympathie k Balkánu jsou pouhou episodou velkého východního exotismu v poesii XIX. století. Po vědeckém východě Hammera Burgstalla přišel vyrovnaný filosofický orient Goethova Divanu, kde se život vůbec orientálsky stilisuje; pak u formalistních epigonů Rückerta a Platena následuje orient klassicistský a poučný. Zatím ve Francii Victor Hugo a v Německu jeho epigon Freiligrath objevili orient nový: velikou feerii barev, vášní, osudů, exotické bizarnosti a úchvatného kolorismu, s čímž závoditi může jen fantasmagorická Persie Tomáše Moora a svěží, ryzí Kavkaz ruských velkých romantiků. Šolc stojí asi uprostřed mezi

oběma velikými křídly orientalských exotiků. V „Ghaselech", této svérázné formě, již po umných a suchých formalistech J. E. Vocelovi a Fr. Douchovi a vedle netalentovaného Furcha uvedli znovu do Čech krajané J. V. Jeřábek a V. Šolc, stilisuje život, lásku a rozmar čistě platenovsky neb rückertovsky s velikou smyslovou něhou a se zvláštním kouzlem obrazů, jež jsou bohatě vedle sebe tkány jako na koberci. V tomto cyklu 8 básní jest Šolc nejvíce artistou: vždy virtuosněji ovládá fasetový tento útvar, broušený zároveň do dvou krystalických soustav, do soustavy rýmu a refrénu. Nestává se mechanickým brusičem těchto perských polodrahokamů, nýbrž pronikne až k samému tajemství ghazelových refrénů, do nichž zamyká pointu básně i její nejsilnější citový akcent, aby pak refrénové techniky užil s velmi svéráznou obměnou v šestiveršových slokách cyklu „Z perlové šňůrky", kde verš první a poslední jako objetí dvou těsně spiatých rukou zavírají do svého těsného stisku lyrické čtyřverší. Případ velmi vzácný v dějinách poesie: úzkostlivý a virtuosní formalismus nezdusil tvůrčí schopnosti básníkovy, nýbrž prohlubil a zmnožil ji.

V epických motivech z Balkánu, „Hajduk", „Renegát", „Uskoci", „Písně o Marku Hajdukovi", „Beťar", jest orient barvitější, vášnivější, krevnatější; jsou tu kruté motivy msty, záští, zloby v rámci přírody spíše fiktivní než reální; většinou zveršovaný Chocholoušek, časem názvuky freiligrathovské, vše v duchu oné fantastické inspirace slovanské, které zůstalo pokolení sledující za Šolcem v jádře věrno.

Šolc však nebyl naprosto politický fantasta a utopický snílek o svobodě, jak by se po programové básni „Slávy děti" mohlo zdáti: jeho vlastenecká poesie má horkou krev skutečnosti, pevné svaly činu, trpkou žluč hněvu; a bylo-li by jmenovati analogii

pro jeho „Zpěvy svatováclavské", byly by to jistě spíše „Zpěvy páteční" než „Jitřní písně". Pašijová nálada leží nad těmi verši: naše dějiny jsou utrpení, naše přítomnost jest krvácení umírajícího, náš život přibit na kříži, žízníme a syceni jsme žlučí. Náš dům jest pustý jako hrob, pln rzivých zbraní a pohozených právních knih; nešťastné hvězdy planou nad ním; na našem srdci tkví veliký kámen. Ale od elegičnosti k činu, od meditace ke vzdoru: obsah národnosti musí se prohloubiti. Šolc volá proti historismu předchozí poesie vlastenecké k přítomnosti a se zřejmým hrotem proti aristokratické politice vládnoucích stran apoštoluje verši mezi lidem. Ve dvou básních této skupiny jest celá politická nálada mladého pokolení v „Písni o ruce mozolné" a v „Našich chaloupkách". Dělný lid vstupuje v popředí národa: Rudolf Mayer inspirován Freiligrathem pokloní se dělníku básní „V poledne", Pfleger píše první sociální román „Z malého světa", Jeřábek první sociální drama „Služebník svého pána", Neruda jde a studuje „Trhany". Šolc nachází pro dělníka hymnický tón, pathos vděčné modlitby, epitheta hrdinské básně, jež ozvaly se po Kouklových mdlých „Písních o mozolech" až v Čechově velkolepém monologu „Hrdina budoucnosti"; u Šolce dělník, rolník splývají v jediného reka, obětujícího se vždy pro utiskovatele a živícího svou krví všecka velká hnutí. V básni „Naše chaloupky", vzniklé pod silným vlivem ódy „Piesnie slowianskie" Dunina Borkowského, jest variace téhož thematu; jest příliš známa, než aby bylo třeba ji analysovati a ukazovati snad, oč hlouběji a živěji pojímá smysl našeho obrození než slavené deklamovánky Rubšova a Jablonského, z nichž tato líčí je jako dílo historicko-allegorické mašinerie, ona jako příjemný průvodní akkord šosáckého života malých měšťanů.

Šolcovy básnické aspirace šly ještě výše: napial si veliká historická plátna, vrhl několik mohutných ideových linií a chtěl oživiti vše mocnými dějinnými postavami, v nichž skryt jest smysl celých století. V „Mistru Janovi" užil uzavřené formy historické ballady, jíž dal tragický podklad, ve „Věštbě Sibyllině" vyvolal koloristickou nádherou pláten Kaulbachových a Munckaczyho, neb literárně mluveno historickým rhetorismem Hugovským, císařský Řím stojící tváří v tvář vpádu severních barbarů; pak chystal velkou skladbu „Boží bojovníci". Zůstal z ní pouhý prolog, v němž se zračí vskutku lví spár: husitská revoluce pojata jest jako hnutí současně politické, národnostní, myšlenkové; papežský Řím líčí se jako pokračování imperia, ujařmujícího vždy jednotlivce a národy. I prolog zůstal fragmentem.

K dokončení neměl již básník síly. R. 1863 vysílen, churav a mravně deklassován opustil Prahu. Jako nešťastný Bártův syn vracel se k stařičké matce domů. Motiv návratu skizzují slova jeho mladšího básnického druha: „jen na tom drahém srdci mateřském i neštěstí i vina sladce dřímá". Chtěl se vzchopiti; pokusil se jako herec u několika kočovných společností, ale bez úspěchu. Věřil v hereckou inspiraci, jako v poesii inspirací vítězil: ani jako herec neměl hlubšího studia, hlubšího kulturního vědomí. Jest v tom kus tragikomiky, hrál-li Václav Šolc, typ nespoutaného mládí v literatuře, starce a sešlé existence. Vrátil se zas domů, našel v hraběnce Kounicové r. 1867 štědrou příznivkyni, jež umožnila vydání „Prvosenek", nazvané po titulním ghaselu inspirovaném Lenauem. Vzmužil se tím poněkud: přišel do Prahy, dal se znovu zapsati na universitě, stýkal se s mladými literáty, kteří přijali jej i do redakčního komitétu „Almanachu českého studentstva", kde figurovalo jeho pouhé

jméno; napsal několik ryzích menších skladeb. Měl literární úspěch, Neruda a Hálek přivítali jej do literatury s vlídným pobízejícím úsudkem, „Naše chaloupky" znárodněly takměř; přátelé hledali pro něj postavení. Vše bylo marno: orel v hlavě měl postřelené peruti, a nohy vězely příliš hluboko v blátě. Zneužil často důvěry přátel, vyhošťoval se sám ze společnosti, a často bylo jej vídati, jak v zastrčeném hostinci u nejvzdálenějšího a nejtemnějšího stolku, „jakoby obtížen vědomím vlastní viny", zadumaně sedával, neb jak ošuměle s lacinou čapkou na hlavě, v špinavé čamaře a s šátečkem na krku plaše a cize se mihl mimo přítele.

Když také pokus, uchytiti se v Jičíně, se ztroskotal, odešel navždy k matce. Vypravuje se, jak v zahrádce za výměnkem matčiným pracovával, vyhýbaje se lidem a neodpovídaje na otázky. Nezbylo mu nic než milosrdenství matčino a poslední moudrost „cultiver son jardin", jemu, jenž vloh svých nikdy nedovedl pěstovati. Někdy mihnula se mimo zahrádku některá z dívek, na niž skládával verše a na jejím bílém naivním čele napsán byl verš Ofeliin „ó jaký vznešený tu zmařen duch"; někdy „ukázal naň otec synu s řečí moudře varující: ‚Výstrahou ti, synu milý, buď ten jinoch pobloudilý. Moh' být užitečným tvorem, doktorem či professorem, snad i mandát poslanecký ulovit — — —' A vážně na to klepne v tabatěrky zlato, na níž Kristus pěknou prací — koupena je v licitací". —

Psi osudu byli mu již v samých patách. Z jara r. 1871 uspořádali jeho osobní přátelé Dürych a Čapek pro „Národní bibliotheku" druhé, o polovici rozšířené vydání „Prvosenek". Než došly novinářské referáty o knize, jež v mládeži měla velký úspěch, byl básník mrtev. Nahodilý zápal plic, získaný na výletě, zdolal 14. července r. 1871 tělo zemdlené ži-

votem a porušené nemocemi. Nekrology v novinách byly stručné a reservované: Šolc tulák zatlačoval obraz Šolce básníka. Když dožila generace, jíž náležel, svoje mládí, byl zvolna zapomínán. Necelých dvacet let po básníkově smrti hledal marně jeho životopisec Bohuslav Čermák významnější zmínku o něm v literárně historických knihách, psaných po skonu Šolcově.

A přece za jarních večerů, jejichž vzduch je prosycen marnou a zmatenou touhou nenarozených snů a činů, zdává se nám, stojíme-li někde nad horskou osamělou strání posetou zlatými prvosenkami, že mnoho z kouzla pohorského smutného jara v Čechách zachyceno je právě ve verších Václava Šolce. a že ponížení a trpkost, bída a vina, jimiž platil tento básník a tulák, umělec a bosák bohům za svoje písně, nebyly marnou obětí.

Antonín Truhlář.

Ve chvíli, kdy dějí se na gymnasiích pokusy odhoditi valnou část staroklassického dědictví, odešel jeden z nejvěrnějších a posledních humanistů, dlouholetý professor a posléze ředitel starobylého akademického gymnasia v Praze Antonín Truhlář. Zabloudiv omylem do neklidného a zmateného věku devatenáctého, usiloval učený a oddaný následovník Řehoře Hrubého z Jelení a věrný ctitel zcizáčtělého jeho syna vrátiti se do svého duševního domova, do radostné a rušné doby rozkvětu studií klassických pod chladným nebem severním, do slavné a krásné periody vytříbené a přesné latinity, do památného času vzorných prvotisků a prvních vydání starých klassiků. Utíkal před svou dobou, právě jako vyhýbal se svým vrstevníkům, opovrhoval s pedantickou důkladností vším, co páchlo moderností a pokrokem a nedovedl porozuměti těm, kdož se domnívali, že kulturní ideál jest snad kdesi v budoucnu, neb dokonce skryt mezi námi.

První fase jeho lásky ke klassickým auktorům a k jejich následovníkům novodobým byly plny ne-

ohrabané a mladistvé naivnosti: překládal je prostě do svého tvrdého, neohebného, staromódního jazyka, který byl právě tak důkladný, trvanlivý a právě tak nesličný, jako střih jeho šatů, vyšlých z módy o pět, deset let dříve než byly ušity. Tak interpretoval rozvážný a přísný professor jičínského gymnasia feuilletonistickou epiku frivolního hejska Ovidia, lehce veršujícího šviháka a věčně zamilovaného lehkomyslníka... leč nepoměr básníka a překladatele byl tak křiklavý, než aby byli dlouho spolu vydrželi, a proto Truhlářův překlad Metamorfos zůstal fragmentem, což ovšem jest spíše svědectvím čehokoliv jiného než nedostatku vytrvalosti a píle překladatelovy, jež naopak byla příkladná.

Maje tyto smutné zkušenosti s antickou poesií, která však nad jakékoliv jiné básnictví imponovala mu svou časoměrou, obrátil se ke klassickému světu z jiné stránky. Ve škole arciť vykládal, recitoval a komentoval řecké a římské klassiky dále s oddanou něhou a učeneckou vášní, která často tavila drsnost jeho zevnějšku a nepřístupnou rozmrzelost jeho povahy; před gymnasijními škamnami dále skandoval, rozevíraje velké zamračené a přísné své oči, po paměti celé zpěvy Homéra, Vergilia ale také odlehlých auktorů, rád a úmyslně zapomínaje na předepsanou mluvnickou dresuru a slovíčkářství úřady doporučované; žáky nabádal svým poloskrytým a přece velmi účinným způsobem k hlubšímu proniknutí do starověkých literatur, leč v soukromí vstoupil k literární kultuře klassické a humanistické do jiného poměru.

On, jenž jako překladatel byl tak nešťastným nápadníkem antické krásy, rozhodl státi se jejím sebezapíravým služebníkem a pokorným panošem. Maje trpělivost i přesnost bibliografa, důkladnost a smysl pro pořádek vlastní knihovníkovi, slídivou

důmyslnost archivářskou, obezřetný a solidní dar kombinační, umínil si Antonín Truhlář, jmenovitě když přeložen byl z Jičína do Prahy, zjistiti, popsati, utříditi a urovnati celou onu obsáhlou a polozapomenutou literaturu, která v XVI. a XVII. věku věnována byla v Čechách úsilí o obnovení řeči a literatury klassické. Pracnou bibliografií českých překladů z latiny a řečtiny počínají hojné jeho práce sem patřící, obrovskou „Rukověť k písemnictví humanistickému v Čechách a na Moravě ve stol. XVI.“, kterou v posledních letech připravil k tisku, a z níž před jeho smrtí vyšel první díl, končí; celá řada studií monografických, vzorná edice zapadlého textu náhle ze zapomenutí vykopaného autora humanistického, hojné učené články v Ottově slovníku, drobné nesčíslné příspěvky životopisné a knihopisné kupí se tu jako průprava k jmenovanému velkému dílu, jehož dovršení autor se nedočkal.

Tři rysy charakterisují zvláště veškeré tyto práce Truhlářovy: láskyplná oddanost k předmětu; popisně statická methoda; převaha smyslu pro literárně učeneckou stránku badání nad kulturně životním pojetím.

Antonín Truhlář, jenž žil jako cizinec uprostřed Prahy obklopen jen svými knihami, výpisky, poznámkami, nebyl jen bibliograf a bibliothekář, nýbrž i bibliofil. Miloval knihy, nejvíce pak staré, dokonalé knihy, vzorné úpravy zevní i přesného textu. Vydání některých humanistických officin, zejména kulturně souvislých s Čechami, byla přímo jeho vášní, pro niž nešetřil ničeho: korrespondence, cest, nákladu, osobního exponování. Jím sebraná „Geleniana“ staví Zemské museum mezi své nejlepší cimelie a až opatří tu vzácnou sbírku, posvěcenou ostatně i význačně českou tragikou kulturní, podobiznou sběratele, s tou širokou, nehybnou a těžko-

pádnou hlavou ponurých vyvalených očí za ostrými brýlemi, vzdá jen povinnou úctu památce dárcově. Knihy s touto zbožnou pečlivostí nashromážděné pročetl, prostudoval, probadal Truhlář se svědomitou akribií, jíž každá jednotlivost zdála se důležitou, každý údaj zaznamenání hodným, každá podružnost cennou; i co nemělo v ojedinělém případě váhy, nabývalo jí jako malý kamének v chystané stavbě dějin českého humanismu.

Že bohatý, ba marnotratně hojný materiál takto získaný ztrácí mnoho v konečném zpracování Truhlářově, to zavinila jeho methoda suše konstatující a přísně popisující, jdoucí až otrocky po stopách našeho učeného mikrologa Josefa Jirečka, ba skluzující někdy až k puntičkářské malichernosti bodrého Antonína Rybičky. Antonín Truhlář neznal organického růstu ideí a nevšímal si rhytmického toku dějů; neuměl vyhledati souvislosti a nesnažil se odhaliti za knihami duši auktorů; řadil jen prostě fakt za faktem, knihu vedle knihy, auktora k auktorovi, nepovznášeje se nad seskupení dle škol, dle osobních styků, dle vnějšího materiálu pracovního. V tom jeho studie, do detailů tak nové, byly pravým opakem prací naší moderní školy literárně historické; proto zvolil ve svém závěrečném monumentálním díle zase po Jirečkově vzoru polovědecký a příliš pohodlný postup abecední, kdežto jeho obsáhlé vědomosti a dlouholetá studia daly očekávati velké pragmatické dílo literárně historické.

Leč, jak měl hledati organické zákony života, když, udušen prachem svých knih a studií, ztratil pro život smysl? I humanisté, které miloval a jimž pokorně sloužil, měnili se u něho v pouhá schemata: přestávali býti lidmi, aby mohli býti výlučně učenci; ztráceli vztah k životu, aby dali se lépe katalogisovati a komentovati. Antonín Truhlář neviděl v hu-

manismu — přečtení jeho jinak výborných statí v Ottově slovníku o tom svědčí — dobu omlazeného lidstva, vášnivě probuzeného k novému životu radostně pojímanému všemi smysly, nýbrž periodu klassických učenců, vzorných impressorů, obratných latinských veršovců, mistrovských překladatelů, dokonalého ciceronského slohu. Nejen že neměl smyslu pro humanistickou Italii Boccacciovu neb Mirandolovu, Macchiavelliho neb Aretinovu, leč i humanistické Německo, které dalo život zžíravému skeptikovi Erasmovi, geniálnímu tuláku Celtesovi, rytířskému Huttenovi neb frivolnímu anekdotáři Bebelovi, zůstalo mu cizí. A tak i tu platí slova hrůzné duchovní tragiky: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst."

S tohoto hlediska dlužno souditi, často i odsouditi literárně historické práce Truhlářovy, dotýkající se novější literatury české, zejména obrozenské. Kde vykládal knižní zjevy, odříznuté od života, učence a papírové spisovatele, antikvářské charaktery a professorské mumie, Fr. Šíra, K. S. Macháčka, J. Chmelu atd., byl na místě; jinde však zůstával daleko za požadavky doby. Není jistě s prospěchem, informovala-li se cizina o českém písemnictví z jeho přehledu v díle „Oesterreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild" a studující mládež z jeho „Výboru z literatury české doby nové": v obou dílech uvedl mnoho cenných dat, vyjmenoval řadu knih, vypočítal spoustu autorů, upozornil na nejednu opomíjenou jednotlivost, leč nevystihl ducha doby, rhytmického tepu kulturního srdce, vývoje literárních ideí.

Vinou jeho — či snad konservativních jeho příznivců, kteří Antonína Truhláře nejednou vlákali mimoděk do zodpovědné a těžké situace? — bylo, že vzal na sebe dílo, které bylo nad jeho síly.

A Truhlář s imponující tvrdošíjností nerozuměl a nechtěl rozuměti době, prchal z ní, uchyloval se před ní do svého humanistického Tuscula. Nic ho nedovedlo zmásti, nic jím otřásti: pro tuto důslednou a plnou věrnost sobě samu budiž čestně vzpomínáno na posledního Mohykána humanismu u nás.

Leander Čech.

V osmdesátých letech připravovala řada mladých učenců a spisovatelů za srdečného rozhořčení pražských literátů a za naprosté lhostejnosti čtoucího obecenstva pronikavý převrat v české kritice a v názoru na české tvoření slovesné. V promyšleném odporu k stále rostoucí pražské literární centralisaci kupili se neodvislí ti kritikové, vyšedší většinou z filologických studií, kolem moravských časopisů, katolicky zbarveného měsíčníku „Hlídky literární“ a bezbarvých dotud „Literárních listů“. I přezvali je pražští básníci a povídkáři, u nichž měli mnohý nevyrovnaný vroubek, posměšně „moravskou kritikou“, ačkoli většina pocházela z Čech, a třebaže ani jeden z nich nehlásal důsledně moravského separatismu. Byli to přesní, jasní a namnoze studení duchové, trpělivě oddaní podrobné analyse, jejichž ostrým sklům, chránícím oči krátkozraké, často unikala živá plnost uměleckého díla. Za to dovedli s myšlenkovou jistotou a s poučnou přehledností vyjmouti z rušné a pestré náplně básnického tvoření obecná pravidla, povšechné zákony, slovem onu

pevnou, bezpečnou a chladnou kostru, kterou básník obaluje kvetoucím a pružným masem, kolem níž chvějí se ve vzrušeném napětí čivy umělecké citlivosti, nad níž krouží okysličená krev proudícího života. Zjistil-li však jejich důkladný až pedantický rozbor po způsobu normálního anatoma v některé knize vadu, lom a kaz této kostry, pak měnila se obyčejně kritika v příkrou obžalobu a v rozhorlený odsudek; nemajíce vůbec uměleckého temperamentu, upadali tito kritikové příliš často do zvyklostí svého professorského povolání.

Byli zcela rozhodně a uvědoměle pravými protinožci vládnoucích tehdy směrů v literatuře české. Tehdy oddávalo se naše básnictví nádhernému a marnotratnému rozkošnictví: u Jaroslava Vrchlického a jeho školy i u Julia Zeyera luxu ideí, obrazů a kultur, u Svatopluka Čecha alespoň řečnickému luxu slov. Zde však přicházeli střízliví puritáni a suší puristé, kteří kladli prostou a ostrou linii taženou perem přísné logiky nad všecek přepych makartovského štětce a kteří šedivému a všednímu slovu kryjícímu se plně s obsahem dávali přednost před každou veršovou parádou. Česká slovesná kultura osmdesátých let byla západnická a extensivní; avšak „moravská kritika" doporoučela intensivní sestup na dno národní povahy, netajíc se svým odporem k panujícímu eklekticismu a francouzsky nadechnutému diletantství. V důsledcích pozdní romantiky a v opojení vlastní slávou hlásala škola Vrchlického geniální libovůli a aristokratickou povýšenost tvořícího umělce, jemuž přisuzováno právo na vlastní mravnost . . . jak se měli srovnati s tím puritánští kritikové, kteří od spisovatele vymáhali podřízení se národní a společenské kázni i oddanou službu reformním snahám novodobým? Zdálo se, že „moravská kritika" vyčerpává se čirou negací, stavíc se jakoby ze zásady

na vzdory přirozenému vývoji slovesnému. Byl to ovšem pouhý klam; tito studení novotáři přinášeli mnoho kladného do naší literatury.

Chyběla-li jim naprosto umělecká vnímavost, vynikali za to methodou myšlení a zkoumání. Z nedůvěry k staré esthetice Herbartově a jiných formalistů, na níž zbudoval u nás Josef Durdík první důkladně promyšlenou soustavu kritickou, hledali nové základy pro krasovědné a kritické soudy. Jejich promyšlený positivism vedl je jednak k t. zv. empirické poetice německé, kterou se na př. Scherer a Elster vymanili z idealistických schemat, jednak však ke kritice sociologické, jak ji ve Francii vybudovali v krásné systémy, Taine, Guyau a Hennequin. Tyto soustavy zkoumaly, vykládaly, přijímaly za plán pracovní a to nejen pro menší úvahy, nýbrž i pro celistvé monografie. Není sporu: bylo to kritické epigonství, činnost odvozená, učelivá nápodoba, zapomínající, že opravdově veliká kritika, ať již ji značí jméno Lessingovo, Saint-Beuveovo či Bělinského, vždy si tvoří vlastní methody a formy. Avšak byl tu přece nesporný pokrok: česká kritika, která se po Durdíkovi zvrhla v pouhou hru nápadů, dojmů, sympathií, měla zase methodu.

Skoro všem z „moravských kritiků" — dnes přestalo označení dávno býti přezdívkou, naopak čestně nám připomíná jejich neodvislost od tehdejších pražských předsudků — chybělo umění vystihnouti osobnost posuzovaného umělce v její individuální síle, zachytiti šťastnou intuicí jeho duševní podobiznu. Avšak z tohoto nedostatku dovedli učiniti ctnost. Užívali vydatně se zdarem cesty srovnávání, paralel, poměrného měření a tak vnesli do české vědy literární zase onu plodnou methodu srovnávací, v níž kdysi spočívalo kouzlo prací Nebeského a jíž děkuje za nejeden úspěch K. Šmídek. To byla vý-

borná průprava pro moderní literární historii, k níž mnozí z „moravských kritiků" snesli kameny, a kterou vytvořil pak Jaroslav Vlček s nimi dosti těsně souvisící.

Konečně i puristické a jazykové úsilí „moravské kritiky", na které se před časem hledívalo jako na „kantorskou feruli" neb na „professorský lineál", jeví se nám dnes v daleko příznivějším světle. Kritikové ti souhlasili v podstatě se svým učitelem, rázovitým moravským jazykozpytcem Františkem Bartošem, jenž s rozhodností přísného puristy a s právem pronikavého znalce východní větve naší mateřštiny se hrozil mechanického přizpůsobování spisovného jazyka západoevropské řeči básnické za cenu ztráty kmenové jadrnosti, kořenné původnosti, individuálního svérázu. I jim byl jazyk daleko více než mrtvý nástroj a než libovolný dorozumívací prostředek: byl jim přímo nositelem národní poctivosti v literatuře; i soudívali velmi neúprosně o jazykových hodnotách soudobé české poesie. Dnes, kdy Bartošův význam dovedeme zcela klidně ocenit, aniž by naše úcta k jeho protinožci Gebaurovi brala jakoukoliv újmu, víme, že v Bartošově názoru přes všechny separatistické názvuky a nejeden titěrný rozmar dialektologův bylo zdravé jádro, a že užití toho názoru na literaturu mělo v kritice svou oprávněnost. Požadavek, že český básník, umělec slova, má znovu a znovu občerstvovati svůj výraz z pramenů lidového jazyka, jest nám dnes tak samozřejmý jako tendence, aby spisovatelé sestupovali do tajů lidové duše: ovšem lacinou a povrchní nápodobu vněšností odmítneme tu stejně jako se nám protiví imitace cizího výrazu slovního.

V nikom nevyhranily se všecky rysy „moravské kritiky" tak plně a ostře jako v jejím nejnadanějším představiteli Leandru Čechovi, jenž 27. července 1911

sedmapadesátiletý zemřel. Leander Čech jest zvláštním příkladem lokálního přizpůsobení. Ačkoliv narodil se v Čechách z rodiny typicky české, vystupoval po celý život jako uvědomělý Moravan. Již uprostřed 70. let hájí v representační ročence moravského literárního dorostu, v „Zoře", možnost a oprávněnost moravské literatury, jež by bez jakýchkoli záměrů separatistických a ve stálé souvislosti s kmenovým tělem slovesným měla svůj ráz, svou povahu, svoji ryzost, avšak jež by byla zároveň stálým blahodárným korektivem jednostrannosti a zrůd ústředního organismu. Leander Čech stává se pak professorem a reálním ředitelem ve dvou tichých, odlehlých, od světa odříznutých moravských městech na pohraniční pahorkatině a posléze i tam umírá, vzdálen středu duchovního života českého, aniž přece kdy se mu odcizil. Jestliže někdo měl právo hlásat literární regionalismus — slovo „krajinská literatura" povídá sice totéž, ale není, tuším, bez hanlivé příchuti — byl to jistě Leander Čech, který na celý život se rozhodl pro Telč a pro Nové Město na Moravě, a přece si zachoval vždy duševní styk s literárním životem evropským.

Zdá se mně vždy při čtení Čechových statí a posudků, ať si je vyhledávám v kritických rubrikách „Světozora" či „Osvěty", ať pro ně otevírám zašlé „Literární listy" nebo dnes přepodstatněnou „Hlídku literární", že na nich leží ovzduší té přísné, chladné, bezbarvé vysočiny, kde Čech prožil svá mužná leta. Jako na Českomoravské krabatině překvapí i v těchto pracích především jasné a daleké obzory, uzavřené náhle temnou a smutnou hradbou, pak ostré a tuhé linie, nedostatek koloritu a života, trochu nízké nebe nad formami skrovné malebnosti. Obnovuji-li si v mysli dojmy z této četby spíše poučné než půvabné, tlačí se mi na rty znovu a znovu slovo *střízl-*

livý. Leander Čech byl kritik, v němž nebyla ani jediná žilka básnická, ani jediný nerv umělecký: i oba starší představitelé rozvážné a obzíravé kritiky „professorské", Josef Durdík a Jan Ev. Kosina byli u srovnání s ním básníky, Durdík — škrobený pathetik, Kosina — staromódní idyllik. Tento naprostý nedostatek umělecké povahy kalí považlivě i nejlepší práce Čechovy.

Nikdy nedovedl učený kritik vystihnouti slohovou svéráznost, osobitou expressi, výrazové kouzlo básníka, jejž znal sebe lépe, i jeho slohová pozorování o Světlé neb Hálkovi jsou matná, příliš všeobecná, neurčitá, nedovedouce vsuggerovati příslušného dojmu. Stejně unikal Čechovi onen nedefinovatelný půvab velké osobnosti, který ji obklopuje jako mlžný opar, a bez něhož nevyložíme si ani jejího ohlasu, ani jejího vlivu. Snad proto zdála se jeho monografie o Karolině Světlé, pracovaná nesporně se vzornou methodickou čistotou a s trpělivou oddaností, většině čtenářů tak chladnou a odměřenou. Čech po letech vzal knihu znovu do ruky, přepracoval ven a ven, přizpůsobil chápavosti čtenářské, zlomil ostří mnohým záporným soudům, ale i v této druhé populární a synthetické podobě schází onen osobní magnetismus, kterým dovedla Světlá jako žena i jako spisovatelka vábiti srdce a mozky.

Za to tam, kde v literatuře šlo především o otázky ideologické, o vyhledání virtuálních zdrojů myšlenek, o filiaci názorů, o souvislost směrů, šla Čechova sonda do hloubky a bezpečně. Leander Čech byl učenec evropského rozhledu, který se dobře vyznal v moderní francouzské kritice i německé esthetice; proudy evropské literatury XIX. věku přehlížel zcela jasně; na filosofické kořeny jevů slovesných nikdy nezapomínal.[1] Při tom v moudrém soustředění sil, času i zájmu se netříštil: jeho hlavní práce z literárních

dějin našich seskupují se organicky do dvou řad. Ideologa, jenž šel po stopách české esthetické a kritické myšlenky, nemohl neupoutati její velký tvůrce a inspirátor, mladý Palacký. Zde bylo vše, co Čecha mohlo vábiti k předmětu: těsný styk filosofie s literaturou, problém pramenů a vlivů, zájem o methodu, kulturně reformní pathos, neprozkoumanost látky, ale i nedostatek slohových otázek, volná spojitost s vnitřní osobností. Výsledky byly znamenité: nevím, zda dáti přednost dvěma důkladným a jasným studiím o filosofii Palackého, či vzornému vydání Palackého drobných spisů z esthetiky a kritiky.

Druhá skupina literárně dějepisných prací Čechových stojí ještě výše a to nejenom svým značným objemem. Leander Čech byl z prvních, kdož podrobili přesnému odbornému zkoumání pomocí moderních method kritických naši generaci „Májovou", měníce tak předmět nadšeného obdivu neb stranického nepřátelství v objekt věcného rozboru. Již v tom byl literární čin, za nějž se Čechovi nedostalo věru valného vděku. Byl obviněn z nedostatku piety, že zasvětil Světlé tak důkladnou knihu, jakou jsme před tím měli snad jen o Jungmannovi, sklidil výtku Hálkova snižovatele, že ocenil jeho dílo cestou srovnávací. Opětně nebyla to pouhá náhoda, proč si vybral pokolení Hálkovo, Fričovo, Světlé za látku svého zkoumání. Byli tu duchové, kteří předem chtěli býti hlasateli idejí a potom teprve umělci slova. Byly tu myšlenky, které rozvíjely cizí podněty a hlásily se k zahraničním vlivům. Byla tu doba, která měla program společenské a mravní obrody a řešila jej sice v duchu evropském, ale v českém národním tlumočení. Byla tu generace, která zamyslila se nad problémem národnosti. I vracel se Leander Čech, řeše úkol literárně historický, k otázkám, jež jej zaměstnávaly jako kritika současné žatvy knižní, a proto

tyto studie, tak blízké zájmům nejosobnějším, jsou vlastním odkazem Čechovým. Jeho životní dílo vrcholí v monografiích o Hálkovi, jejichž definitivní podobou jest zpracování ve III. díle „Literatury české XIX. věku", v obou knihách o Světlé, v článku o literárních proudech v 50. letech.

Souzeny s hlediska objektivních faktů, vykazují postupné prohlubování látky, stále bohatší dokumentaci, vždy průkaznější paralely, čím dále tím organičtější výklad historický. Ale kdo umí čísti mezi řádky, shledá, jak spisovatel jest vždy klidnější, střízlivější, neosobnější; jak jeho záliby i námitky stále více a více ustupují do pozadí; jak mizí vztah k aktuálnímu životu literárnímu. Kritik Leander Čech byl dávno mrtev; kritické orgány, jejichž hlavním byl mluvčím, většinou zanikly; zásady, jež propagoval, staly se samozřejmými; převrat v kritice, který připravoval, proveden byl jinou generací a jinak, než Čech byl si představoval. Nyní stal se i literární historik Čech součástkou minulosti a předmětem literární historie. Má v ní zaručenu čestnou památku.

III.

JAROSLAV KAMPER. —
MILOŠ JIRÁNEK, SPISOVATEL A KRITIK. —
BÁSNICKÝ ODKAZ JOSEFA MATĚJKY.

Jaroslav Kamper.

Strmou Nerudovou ulicí na Malé straně, jejíž uzounké a vysoké domky se vyšplhaly se staroměšťanskou vytrvalostí a důstojností pod zamlklé stíny pražského hradu, chodíval před čtyřmi, pěti lety několikráte denně velký, statný a zavalitý mladý muž široké a růžové tváře, který krok za krokem vpíjel se zálibným požitkářstvím neklidné a proměnlivé dojmy této barokní čtvrti. Tu zastavil svůj pomalý a těžký krok, aby rozluštil soustředěným zrakem kalně barevné tmy nábožného obrazu uprostřed zdobného průčelí; tu polaskal zamilovaným pohledem mythologické postavy ženské na podstřešní galerii paláce; tu zachycoval teskné proudy varhanové hudby, šumící z chrámu Redemptoristů. Ale nejčastěji stanul nad podivuhodným vyústěním Janského vršku, kam padají za léta kaskády zeleně a na podzim kaskády zlata a ohně s protějšího Petřína; tam pohlížel se směsí rozkošnické lásky a tesklivé elegie do oken nárožního domu Bretfeldského, jenž pro něho byl spíše životním symbolem než pouhou výtvarnou památkou.

Vše, co bylo váhavému chodci ze staré Prahy nejdražší, mihalo se jako fiktivní stíny za okny zvulgarisovaného paláce malostranského: krásní šlechtici s ironickými úsměvy pod napudrovanými vlásenkami, osvícení filosofové a zednáři z kleru i z občanstva, lehkonozí tanečníci a světáci, křehké jakoby porculánové dámy plné vůně a falše, poslední umělci barokních tradicí, ba sami nejvzácnější hosté pražští ve věku rozumu a lásky, božský Mozart a ďábelský Casanova... To vše kmitalo se při návratu domů před očima Jaroslavu Kamperovi, jenž byl z rozmaru osudu členem redakce politického deníku v XX. věku a nikoli volným duchem doby Pelzlovy, Cornovovy, Seibtovy.

Dnes, kdy předčasnou smrtí čtyřicetiletého muže navždy zmařena jest naděje, že roztříštěné snahy ducha vznětlivého a neklidného soustředí se ve vytouženou jednotu, chtěl bych, aby se nezapomenulo, že novinář a spisovatel, kritik a dramaturg literární historik a umělecký kronikář Jaroslav Kamper živil v srdci a v mozku vysoký a jednotící sen umělecký a kulturní. Avšak jeho ztělesnění netajilo se v budoucnosti, jako u většiny generace vyrostlé z varu devadesátých let, nýbrž leželo v nenávratné dálce — v staropražských tradicích XVIII. věku. V nich zakotvil záhy karlínský rodák a jim zůstal i věren, když vysoko na Vinohradech se potýkal se zrádnou smrtelnou nemocí.

Jaroslav Kamper byl duch široké intellektuální kultury, jež vrcholila jiskřivým espritem — i v tom blížil se psychickým podmínkám rationalistického století. Už ze studií přinesl si znalost řečí a literatur; přinesl si výmluvnou šíři a pružnou lehkost slohu svěžího a malebného; přinesl si zájem o všecka umění. „Politik", do jejíž redakce jako mladíček vskočil s energií a s jistotou, našla v něm nejen zasvěceného

kronikáře českého kulturního života, ovládajícího elegantně a bezpečně německý sloh, nýbrž hned zábavného causeura, duchaplného feuilletonistu a pozorného referenta. Cítil se tu doma; byl rád sprostředkovatelem mezi cizinou a naším životem; byl mistrem v překládání; tlumočil raději než kritisoval. Kamperovy stati mívaly spíše ráz skvělých improvisací než hlubších kritických studií; byly daleko raději volnými odstavci barvité deskripce než důsledně promyšlenými osnovami pronikavé analysy; vyprávěly více o spisovateli než o díle. Kamper poddával se úplně prvnímu dojmu a pod svěží jeho sprchou stával se široce výmluvným; nepřipouštěl, aby skepse odstupu a chladné revise přísně kontrolovala první dojmové zaujetí; odpouštíval si, kritisuje knihy, opačnou zkoušku svých příznivých soudů, na kterou by neměl žádný kritik zapomínati. Prožíval nad literaturou rozkoš, sděloval se o ni s čtenáři, které pro četbu velmi přesvědčivě získával, ale nepronášel o knihách ani pravých esthetických soudů ani historických závěrů. Mluvil jsem o skvělých improvisacích — toť pravá charakteristika Kamperových literárních projevů. Nejlepších z nich nenapsal vůbec. Teprve když Kamper přišel v hovoru do proudu, když chrlil anekdoty vždy vtipně pointované, když sršel sarkasmem, když parodoval, zkresloval, humorně napodobil, shrnoval povahokresbu do jedné věty a zase pohrával zapomínaným detailem, byl ve svém živlu: jako zdobní a posměšní „krásní duchové" z doby abbé Gallianiho upravoval literaturu pro zábavu společnosti a ne pro popsaný a potištěný papír. Když redigoval kritický orgán „Obzor literární a umělecký", zachytil v něm sotva stín toho, co v společenském hovoru dovedl o literatuře postřehnouti a říci. Netvrdím, že nebyl povolaným redaktorem; nedávná jeho účast v „Květech" patří

k jejich čestným episodám, a také „Lumír" bude naň s povděkem vzpomínati.

Jediné větší dílo poetické, jež po Kamperovi zůstalo, román „Bílá láska", jest knihou malebné improvisace; nic více. Kolem jakési naivní staropražské selanky šumí a plní se popisné partie plné barev, světel, záře a tepla, v nichž zpívá a plesá pittoreskní a starožitné kouzlo čistě malířsky pojaté Prahy. V tomto románu bez děje a bez vzruchu zatlačil naturalistický impressionista z rodu Viléma Mrštíka úplně vypravovatele, jenž by měl konstruovat příběh a komponovat postavy, a tak Jaroslav Kamper velmi leženě a pohodlně nakonec zapomíná, že chtěl být románopiscem a rozfukuje lehký dým papirosy svého rozmaru, improvisuje na thema krásné Prahy.

Jaroslav Kamper neměl mnoho smyslu pro román, ač jeho jediná původní kniha a jeho hlavní překlad (Couperusův „Osud") patří náhodou sem. Ze vší literatury nade vše hořel pro divadlo. Znal je až na dno, jako dlouholetý kritik, jako neúnavný pořadatel moderních dramatických cyklů na Smíchově a v „Uranii", jako vůdce oposice proti „Národnímu divadlu", posléze jako dramaturg na Vinohradech. Nemiloval však scenické umění jako většina moderních: nebylo mu ani psychologickou školou, ani kazatelnou ethiky ani svědomím doby — nebyla to však také jen lhavá elegance, hravý půvab a dravý esprit, co vyhledával na jevišti. Zdá se, že zcela v duchu XVIII. století stavěl v dramatě nade vše kouzlo přeludu, dar volné illuse, nezúčastněnost rozkošnického pozorování. Proto obnovoval ony časové genry scenické, v nichž illuse dostupuje vrcholu, rozmarnou stínohru, divadlo loutkové . . . Jak by se tím býval zavděčil společnosti v domě Bretfeldském! Jeho práce z dějin našeho dramatu a divadel-

nictví patří k nejlepšímu, co napsal. V „České literatuře XIX. století“ vystopoval pozorně a velmi poučně prvopočátky novočeského dramatu až po Tyla a jmenovitě podobiznu svého oblíbence Turinského občerstvil velmi svěže; není náhodou, že z celého Máchy, který mu byl umělcem úplně cizorodým, nejlépe zachytil jeho zlomkovitou činnost dramatickou. Kamperovy monografické studie o našich scenických básnících z 60. až 80. let, o J. J. Kolárovi, E. Bozděchovi a L. Stroupežnickém, utkvívají v mysli; vlastní divadelní nerv jejich díla dovedl vždycky obnažiti.

Ve výtvarném umění obracel se Kamperův zájem vždy uvědoměleji a soustavněji od tvoření současného k starému malířství. Počátkem 90. let byl láskyplným tlumočníkem snah skupiny Manesovské a řada typických moderních mistrů, Aleš, Schwaiger, Marold, Jenewein, Orlík, našla v něm nadšeného vykladače. Opíraje se o znalost přečetných obrazáren, poučen o vývoji malířství až k impressionismu, zasvěcen lépe než kdo jiný do české výtvarné tradice, dovedl bystře postihnouti vnitřní cenu obrazu a malíře a přiblížiti ji snad více literárně než výtvarně divákú. Ale čím mu byla všecka moderní malba proti pražskému baroku? Proti temnému pathosu mužného Brandla, proti zlatým a rusým feeriím, jimiž zaplavil klenby pražských kostelů vzdušný Rainer? Kamper o těchto dvou mistrech, za jejichž díly konal stále zbožné pouti, jsa dobrým znalcem pražského místopisu, napsal zajímavé práce, které však sám pokládal za prozatímní a v nichž nám zůstal dlužen to, co mohl dáti přede všemi jinými — výklad o jejich životních podmínkách a kulturních předpokladech dobových. Že by byla tato evokace českého baroka z XVIII. věku nebyla pohřešovala ani pevného věcného základu, dosvědčují nám Kam-

perovy příspěvky do „Soupisu uměleckých památek", vydávaného Českou akademií.

Kamper sledoval český barok nejraději v jeho posledních fasích, kde ustupuje skrovnému českému rokoku a pak nejistému empiru. Vyportretoval nám několik postav barokních opožděnců, kteří zabloudili do nepravé doby a dostávali se s ní do sporu, neumějíce pochopiti velkých proudů, hučících kolem nich. Oblíbil si a představil nám nikoliv bez přecenění „čáslavského filosofa" Jana Ferdinanda Opize, jehož obrovská rukopisná pozůstalost jest obsáhlou studnicí zpráv pro onu přechodní dobu. Přispěl k seznání a ocenění „českého klassika" Václava Jana Tomáška, který patří názorem i směrem docela století XVIII., třebaže se dočkal R. Wagnera. V hovorech pak vracíval se rád i k jiným podobným nečasovcům staropražským, na př. k Mozartovu příteli Josefu Bretfeldovi, „strážci koruny stavu rytířského", nebo k podivínskému professoru Janu Maxi Schottkému, jenž nám zanechal po Schallerovi nejobšírnější obraz Staré Prahy; snad by si byl jich povšiml i literárně.

Připadá mně stále, že Kamper sám měl ve svých žilách mnoho kapek jejich krve. Žil v době demokratické a miloval šlechtický věk osmnáctý; pracoval v denním listě a toužil po nerušené umělecké prázdni; musil se účastniti literárních organisací a stavěl nade vše labužnický diletantism; propagoval moderní umění a přijímal nejmocnější podněty z barokních děl; srostl s Malou stranou a zničil svoje síly jako dramaturg vinohradského divadla. Nebyl nikdy tak ucelen a soustředěn, aby mohl větším dílem organisovati svůj esthetický ideál — a tak zanechal tříšť feuilletonů, spoustu článků, nesoustavné bohatství referátů. Snad přátelé Kamperovi se pokusí zachrániti z deníků se rozpadajících a z časopisů

roztroušených nejcennější část Kamperova díla a sjednotí to v důstojnou knihu, které by byl Kamper rád sám se dopracoval: jsou tím povinni jeho památce i literatuře. Potom veřejnost teprve pochopí, co dva dny před Dušičkami r. 1911 ztratila.

Avšak druhové jeho budou cítiti blízkou a živou přítomnost Jaroslava Kampera vždy, kdykoliv z ruchu ulice a z banalit všedního života vkročí kdesi na Malé straně neb blízko Karlova mostu na Starém městě do některého barokního chrámu, zalitého tesknou hudbou varhan, ve chvíli, kdy proudy slunce násobí zlato fresek a polévají růžové plochy mramorových sloupů. Tam vytrženi ze spleenu i chvatu existence průměrně zpřítomní si osobnost Jaroslava Kampera, jenž neznal větší rozkoše a krásy než chutnat, chápat, vykládat pražské umění baroku, umění síly, pýchy — a marnosti.

Miloš Jiránek, spisovatel a kritik.

Zpovídají-li se třicetiletí spisovatelé a umělci ze svých vnitřních rozporů a trudův — a víte, že se od dob romantiky zpovídají co nejčastěji — pak prozrazují zpravidla tyto sebeobžaloby či sebeobhajoby, jak zcela zaklety jsou jejich bytosti do bludného kruhu vlastního já; nemohou, nedovedou, nechtějí odtud se vyprostiti. Vzácnou výjimkou jsou mladí duchové, kteří při takovém upřímném vyznání projevují statečnou a mužnou touhu, dostati se za svoje osobní já a nad ně; oddati se čemusi trvalejšímu, bezpečnějšímu a vděčnějšímu než jest to zmotané a zmítající se klubko pocitů, dojmů, nálad, kterému říkáme naše individuelní úsoba; zakotviti pevně a jistě po rozmarech bouří a větrů na dně, jež se nesesouvá a nebortí. Miloš Jiránek byl z těchto výjimek. Otevírám jeho nejsvéráznější knihu, svazek „Dojmů a potulek", otvírám ji, Bůh ví, už po kolikáté od jeho předčasného skonu, a znovu čtu čtyři hutné stránky, nadepsané „Kus autobiografie".

Tři chvíle v životě, kdy se člověk z nenadání octne zcela blízko smyslu své bytosti a kdy pohlédne

kvapně, ale pronikavě do zřítelnic Osudu, tři chvíle bez zevních událostí, každá v jiném krajinném rámci a jedna významnější než druhá. Nejprve podzimní odpoledne v září na hrázi rožmberského rybníka Tisého, v jižních Čechách za zpěvu větru, jenž honí obláčky a zmítá haluzemi pravěkého dubu nad hlavou... snivec v trávě najednou pocítí, že není se svými dvacetiletými nejistotami sám, že jest plodem a částí rodné své země, že k ní patří, že v ní jest jeho vykoupení. Pak po letech nad Seinou v Paříži za kalného dne, z něhož náhle vysvobodí očišťující bouře, podivuhodná koloristka nebe a posvěcovatelka ovzduší... a cizinec pod pařížským obloukem mostním vyhojen jest okamžitě z „bláhovosti všech svých zelených ctižádostí a snů dvaceti let a jest spokojen, že bude jen jednou z těch dlaždiček, které se tak leskly po dešti v slunci, jednou z těch dlaždiček, přes něž se pojede dál." A po třetí na uherském Slovácku uprostřed máje, v úplné samotě pout na vysokou horu nad Dětvou, pout plná změn a překvapení: v dolních pásech kytice rozkvetlých višní, pak podzim žlutý a rudý se svadlým chrastícím listím, konečně tři sta metrů cudného a čistého sněhu na vrcholku zadní Polany, tajícího pod májovým sluncem; a tu poutník cítí, nikoliv, on ví, že jest možno, že jest nutno vyhojit a očistit vlastní srdce z jeho malicherností a předsudků, v sněžích jar, pod září krásy, v samotě blaženství.

Zdá se mně, že v tomto trojnásobném vyznání mladého srdce jest celý Miloš Jiránek. Vidím, jak jeho život stále znovu znepokojuje, ale zároveň nese trojí forma uniknutí přílišné tíže vlastní neklidné osobnosti: jest to touha přilnouti co nejpevněji k rodné zemi a k její tradici; jest to snaha oddati se tiše a věrně osudu, jenž tě rozdrtí a přece právě přes tebe a skrze tebe uskuteční kus vývoje; jest to úsilí

obroditi a očistiti se krásou až k tomu stupni, že zapomeneš na sebe. Nevybírám nahodilé myšlenkové tendence z kypícího duševního života Jiránkova, nýbrž cítím, že jsou tu základní motivy, na něž sám komponoval svá leta přemyšlení, vnímání a práce, až do té děsné chvíle, kdy závist zlých božstev odtrhla umělce od jeho nástroje a záštiplnou pěstí roztloukla klaviaturu, zpřetrhala struny, povraždila nezrozené tóny ... a teprve pak zardousila člověka.

Nevím věru, zda kdokoliv z Jiránkova pokolení přemýšlel tak opravdově a trpěl tak krvavě problémem národnosti v umění, jako právě on. Hlásil se s hrdostí k výtvarné generaci, jež v prudkém kosmopolitismu rozběhla se do světa, aby spolupracovala na evropském umění, aby odpoutávajíc se od děl a snah českých svých předchůdců, připiala se docela na francouzské tradice. Jestliže ostatní malíři a sochaři z „Manesa" pojali toto dogma jen čistě výtvarně, zmizel v něm Jiránek na čas celou svou osobností. Přines si z Prahy značnou průpravu jazykovou a literární, pofrancouzštil se v Paříži značně. Pronikal všemi taji, rozmary a odstíny francouzské umělecké duše od Delacroixe a Musseta až po Degase a Gauguina, o čemž podal nám velmi výmluvná svědectví; prožil velmi intensivně Paříž a to nejen Paříž výtvarnou; a i jeho kosmopolitism prozrazoval francouzskou perspektivu. Tak Jiránkův kult Španělska, o nějž se sdílel s mlčelivým důvěrníkem uměleckých svých lásek, s malířem Karlem Myslbekem, jest bez francouzské inspirace nemyslitelný: Manet a Whistler uvedli jej k Velasquezovi a přes něho k Jiránkovu zvláštnímu oblíbenci Goyovi, ale vášnivé a barevné tanečnice v španělském pavilloně v „Ulici národů" odhalily mu teprve „zázraky barvy a světla Španělska, jeho noblesu instinktivní, předkulturní, nejprudší život, kterým jest

ještě dnes dáno žíti pod sluncem", jak napsal ve „Dvou večerech pařížských", jednom z vrcholů české prósy impressionistické.

A tento temperamentní Pařížan zakotvil pevněji než kdokoli z jeho druhů v idei umění národního. Jest posud v živé paměti Jiránkova krásná přednáška v „Národním domě" na Smíchově v dubnu r. 1909, pojmenovaná „O českém malířství moderním". Po dlouhých odstavcích výtvarné retrospektivy, při níž nakreslena malebným a pružným slovem nejedna nezapomenutelná podobizna a kriticky oceněn tak mnohý umělecký směr, zastavil se mluvčí pojednou u otázky, zda možno současnému pokolení malířskému dohoniti Evropu, zda však také stačí, dohoníme-li ji. Odpovědi zněly záporně. Nemůžeme dohnati Evropu, ježto našemu umění schází skoro 30 let vývoje. a protože nemáme plynulé tradice, tam pak, kde byly prvky takové tradice, neznáme jich ani. Nestačilo by však, kdybychom byli jen Evropany, a neměli svého přiléhavého výrazu pro svůj svět a pro své potřeby. A tato dvojí úvaha určovala především směr literárnímu a kritickému usilování Jiránkovu.

Miloš Jiránek se chtěl orientovati o všem, co naše výtvarná minulost v XIX. věku vykazuje, nejprve jako láskyplný milovník, brzo však jako synthetisující dějepisec. Jeho poměr k velkým našim zjevům výtvarným, k Josefu Manesovi, k Mikuláši Alšovi, k Jaroslavu Čermákovi, k Hanuši Schwaigrovi, o nichž nám zanechal studie v článcích i v knižních úvodech, byl krajně osobní, — enthusiasm a vděčnost rozhodovaly tu hlavně, a silné dojmy z dětství rovněž nebyly zcela neúčastny. Miloš Jiránek, který i jako malíř měl zvláštní zálibu pro podobiznu, portrétuje svoje miláčky velmi důvěrně a osobitě: zná spoustu intimních detailů ze života, jimž dovede

dáti nejen pointu, ale i symbolický smysl; chápe vedle pochodů myšlenkových i rozmary nervů a hry smyslu; slučuje ocenění děl s výkladem života. Při veškeré úsečnosti, kterou se vyznačovaly veškeré stati Jiránkovy, není ni jedné mezi jeho studiemi monografického rázu, aby v ní chyběl dramatický prvek... Jiránek nezapomínal, že umělecké tvoření opravdového mistra je vždy provázeno vzrušeným osudem, vnitřním napětím. Nezůstalo však při těchto podobiznách, jimiž si Jiránek zdůvodňoval vděčnou lásku a nadšený obdiv k vyvolencům svého srdce. Nestačilo mu viděti je osamoceně a bez souvislosti, a tak počal studovati a odkrývati polozapomenuté nebo nedoceněné malíře naší minulosti: ukázal nám Quida Manesa, Karla Purkyni, Soběslava Pinkase, analysoval „Moderní galerii" a dospěl posléze k odvážnému, leč i šťastnému nárysu vývoje českého malířství. Nemluví tu klidný, ověřený daty a nomenklaturou přetížený historik; Jiránek jest stále zúčastněn, stále zaujat, stále zaměstnán problémy, které byly jeho osobními problémy. Kde miluje, jest obšírný v enthusiasmech a upozorňovacích poznámkách; dovede však býti stručným a skoupým razitelem odmítavých závěrečných soudů. A našli-li jsme v Jiránkových monografiích dramatické prvky, upoutá nás tím spíše v historické skizze jeho „O českém malířství moderním" dramatické řešení: dle interpretace Jiránkovy vede v našem výtvarnictví stálý zápas umělecký svéráz naší rasy, dotud plně nevyvinutý a nevyjádřený, s uměleckými vlivy evropskými.

Jest možno, abychom zvítězili v umění právě tím, že vybavíme a po svém vyslovíme svou národní bytost? Či zůstane naším stálým údělem vyjadřovati se cizími uměleckými prostředky? Toť závěrečné otázky Jiránkovy. A hle, ve chvíli, kdy posluchači

Jiránkovi očekávali, že skončí perspektivou na práce a sliby svých druhů v pavilloně pod zahradou Kinského, otáčí svůj pohled trochu výše, aby ve stínech starých stromů vyhledal „Národopisné museum československé", jehož poklady dávají odpovědi na ony otázky a značí pro naše umělce nejen napomenutí, ale i závazek a — naději. Jiránek nepřipouštěl přímého přejímání neb mechanického napodobení lidových motivů, ale pravil: „Bylo by to jistě nemalou oporou, kdybychom našli v lidovém umění příbuznost cítění a potvrzení svého dnešního chtění. Viděl bych v tom přímo jakési umělecké šlechtictví, na které lze býti pyšným: měli jsme předky čistých uměleckých instinktů, kteří ve svých primitivních poměrech realisovali zcela naivně, oč se my dnes uvědoměle pokoušíme." Jiránek nedospěl k tomuto názoru snad jen raffinovanou úvahou novoprimitivisty, umdleného v knihovnách a obrazárnách; naopak, ve všem tom vězí dobrý kus nejpoctivější empirie. Jaká živá a sytá zkušenost proudí ve slovech, prozrazujících Jiránkovy mnoholeté znalosti uherského Slovenska: „Kdo viděl slovácké talíře na trzích tam dole, na dlažbě nebo u cesty v příkopu jako velké květy, ocení je jinak nežli ve skříni nebo na stěně městského bytu; voda chutná tam jinak z malovaného džbánku, a džbánek je vám milejší pro vzpomínku na ty rozkošné horské prameny; rukávec musíte prohlížet z blízka, když v něm vězí ruka, která jej vyšívala, a halenu pochopíte v celé její nádheře teprve, když jste v ní prospali noc pod širým nebem."

A tak jako toto národní umění byla Jiránkovi všecka národnost velmi živou empirií. V tom byl pravým učedníkem svého zbožňovaného Nerudy, v tom se právem hlásil i k Havlíčkovi, jejž nazval v rozkošné jubilejní črtě krásně „athletou zápasníkem v olympijském slova smyslu; zdravý, doko-

nale se ovládající, odvažuje švih i energii, nečiní jediný pohyb zmateně, zbytečně nebo bezúčelně". A tato národní empirie dávala Jiránkovi právo oceniti nejen českost Manesovu neb Alšovu, ale i krásu českých lidí činu ze 60. a 70. let, těch „starých pánů", které poznal na Slovensku a jimiž se pyšnil i jeho podřipský rod.

Jest jasno, jak u Miloše Jiránka se celý problém národnosti přesunoval na půdu uměleckou; celá bytost Jiránkova tkvěla všemi kořeny v této půdě. Umění, z něhož ovládal dvě větve, malířství a literaturu, bylo mu nejen povoláním, ale i světovým názorem a poslední životní moudrostí. Byl z těch, kdož žijí, pracují a trpí pro krásu, ale ne pro krásu notovou, danou, bezpečnou, nýbrž pro krásu, kterou dlužno tápavě a bolestně hledati, jíž třeba celým životem dobývati, za jakou se platí osudem. „Nedostatečnost života byla by nesnesitelná, kdyby nebylo umění. Není ani nutno, abychom se sami dopustili nějaké zvláštní nízkosti, stačí, že se cítíme lidmi a že tedy nemáme k ní dál nežli jiní. Je velkou úlevou myšlenka, že jsme také lidsky schopni vrcholků. Mám rád umění ne pro illusi, kterou nás šálí, ne proto, že dovede zalhat bídu, v níž žijeme, a okrášlit ji modrým neb růžovým sklem, ale za to, že v nás obnovuje pocit spravedlnosti, za to, že svou nadzemskou krásou drží rovnováhu naší nízkosti". Toť jedna z Jiránkových uměleckých zpovědí očistných a osvobozujících, jakých plno roztroušeno po jeho slovesném díle. Jiránek prožíval umění a jmenovitě výtvarné umění způsobem trojím: jako malířský tvůrce, jako vnímající požitkář, jako důvěrný vykladač; nás zde zajímá pouze druhá a třetí funkce.

Vnímací schopnost a chápavý zájem pro výtvarné umění u Jiránka byly nadmíru široké: objímaly staré i moderní malířství, anonymní umění

lidové, grafiku i plastiku, architekturu měst i zahrad, Francii vedle Hollandska a Španělsko s Japonskem. Nebyl to zájem dle předpisů uměleckohistorických učebnic, ani dle cestovních příruček; Jiránek neostýchal se přiznati, že opouští často díla největších mistrů, před nimiž se cítí příliš malým, aby se docela oddal t. zv. menším jménům, s kterými „se setkává v některém z hlubokých instinktů lidské bytosti: v stejné bolesti, v stejné smyslnosti, v stejném pojmu o kráse". V tom byl virtuosem: našel si málo navštěvovanou obrazárnu, zadíval se na obrazy podceňovaného mistra a zažil tak znásobený dojem výtvarný. Tak dovedl roznítiti pro sbírku Esterházyovu v Pešti, tak dovedl vykouzliti prvý požitek před obrazy Arendta van Gelder, na jehož „Vertumna a Pomonu" se chodí lidé do Rudolfina dívat teprve po Jiránkově článku.

Ještě jednu kulturní virtuositu pěstoval umělecký rozkošník Jiránek s vášní: dojmové tuláctví v krásných sceneriích. Snad naučil se mu od velkého egotisty a hedonisty uměleckého Mořice Barrèsa, jehož nádhernou „Knihu krve, rozkoše a smrti" přebásnil zcela kongeniálně, našed v ní celou klaviaturu příbuzných dojmů a nálad (Španělsko, tanečnice, lásku ke stromům). U nás však málo kdo znal jako Jiránek umění „flâner, chodit bez cíle, ale s očima otevřenýma pro každou zajímavost a každou krásu, pro nový detail, nebo nuanci už známé scenerie, pro nenadálé osvětlení, neočekávanou perspektivu". Tak vznikla celá kniha „Dojmů a potulek", k níž by se z časopiseckých článků dal snadno sestaviti druhý svazek. Nejde o prosté, naivní dojmy sensualistického malíře, jakými napěchována jest na př. korrespondence Slavíčkova; výtvarné oko jest stále násobeno kulturním zorem; barevný postřeh udržuje rovnováhu s meditací historickou neb ethnografickou;

malé přihrocené příběhy a anekdoty zpestřují odstavce popisné.

Takto protoulal Jiránek nesčíslněkráte uherské Slovácko, vyposlouchal jeho zkazky opojil se jeho cikánskou hudbou, pomiloval se jeho postavami a vykoupal v jeho nocích. Chtěl chytiti slovenskou duši do výtvarného cyklu „Zbojníci", seskupeného kolem bohatýrské postavy Jánošíkovy, ale co nám nedal Jiránek malíř, to nám nahradil Jiránek spisovatel: jeho kruh ballad v próse o Jánošíkovi patří k nejjadrnějšímu, co zbylo z jeho pera, a nepotřeboval ani melodramatisace Mahenovy. Rozkošnický tulák Jiránek měl také svou zvláštní, kouzelnou starou Prahu bez pathosu a bez elegie, ale nesmírně pittoreskní: jak nám zachytil před dnem zkázy Štvanici, jak lyricky se rozzpíval o pražských stromech tak zelených a nelogických mezi stavivem se rozpadávajícím, jak nám přiblížil Brauna, za kterým konal nábožnou pout i do Kuksu. Nebyl straníkem baroku, jejž shledával divadelním a křiklavým a měl své námitky i proti českému empiru; ale jakmile příroda zdůvěrněla a zlaskavěla jejich obrysy, byl Jiránek pln obdivu a něhy. Škoda, že nepopsal více než Kačinu a Veltrusy z těchto scenerií polopřirodních; škoda, že pouhou epizodou v jeho literární pozůstalosti jsou lyrické odstavce, jako tento nezapomenutelný: „Ležím v parku pod zkvetlou lipou, odkudž jsem vyhlížel na zahradní křídlo zámku a teď jsem se obrátil nahoru: větve sahají nade mnou skoro až k zemi, a s nich visí husté zlaté třásně sladkých medových květů. Jak hledím nahoru stále hloub, stále výš, je tam plno bzukotu, světla a jasu. Ty stromy jsou neobyčejné: také byly původně určeny jen k dekoraci, k určité roli v celkovém rámci parku, sloužily jako zámek, ale nepřežily se jako on: vymkly se dávno vůli toho, kdo je sázel, zapomněly

na svou úlohu, a žijí samy pro sebe svůj život přírodní síly. Neznám nic moudřejšího.“ —

Umělci, kteří takto prudce prožívají dojmy, jedinečné, zhuštěné, soustředěné dojmy, nejsou nikdy chráněni před náhlým a teskným probuzením z nich, jež znamená strašný pessimism. Což nepohynu i já, tak mocně vznícený a rozechvěný, stejně jako ten dojem? Proč a k čemu jsem žil, když vše, co bylo mým údělem, sejde jako květ čilimníku, jako píseň ptačí, jako pel pastelu malířova? Tento stesk marnosti stihl všecky rozkošnické dilletanty od krále Xerxa u Hellespontu až po básníka Barrèsa, cítícího vůni rozkladu při procházce spadalým listím Versaillesu v hodině pohřbu Gounodova. Ani Miloš Jiránek nezůstal toho stesku ušetřen. Kmitne se občas jeho fialový blesk nejen tam, kde Jiránek medituje o dojmech, ale též tam, kde odvozuje význam umělecké práce vlastní i svých druhů. Nečiní si illusí, ale netroufá také. Našel pro svou víru krásný obraz — a jest to jistě více než obraz — který se čte na konci jeho přednášky o českém umění: „Všichni jsme jenom dlaždičky, které se kladou do prachu a bláta silnice aby se po nich jelo dál, a bylo by zbytečno ptát se, kdy dojdeme k cíli.“ Obraz je vzat z Nerudy a posvěcen Nerudovým statečným kladem „já ledačím jsem byl v tom božím světě a čím jsem byl, tím jsem byl rád!“ S tou cudnou skromností soudil Miloš Jiránek-umělec o svém díle a jeho smyslu. Miloš Jiránek, rozkošnický požívač krásných dojmů a kouzelný jich vykladač, soudil o ceně svého života, který tolik vznětů přinesl, s hlubokou vděčností.

Nikdo neví, jaká poslední myšlenka kmitla se mozkem jeho před hodinou zkázy; víme však, nač a jak přál si mysliti na sklonku života. Napsal to, líče konec Jánošíkův: „Jánošík zařval prý tak, že ho bylo slyšet na deset mil v okolí. Ale nevěřím, že to

bylo jen bolestí; byl to ještě pozdrav těm horám, které je tak dobře vidět s jeho popravního místa, bílé Tatry, a lesům, z nichž se zvedla na ten hlas hejna ptactva od čtyř stran světa, podíval se, kdo se to vznáší tak vysoko ve vzduchu a k nim tak blízko — a snad mnozí z nich poznali toho, který tak často pod nimi bystrýma nohama měříval pohorské cesty, a divokým krákáním pozdravili starého miláčka lesů, Jánošíka."

Básnický odkaz Josefa Matějky.

S dojmovou prudkostí, kterou tlumí mlžný mrak melancholie, vybavuje se mně vždy znovu v mysli poslední setkání s Josefem Matějkou. Za jarního rána, z něhož kamenné vězení vnitřního města přijalo jen ostrou a svěží lázeň vlhkého vzduchu, střetli jsme se náhodou, na hlučné a jiskřivé křižovatce Ferdinandské třídy a Perštýna, zabráni oba při chvatné a roztržité chůzi příliš do myšlenek, než abychom reagovali na pestrou sprchu zrakových dojmů v tomto vzrušeném uzlu pražského života. Tam se setkaly naše zraky a ruce, náš dialog trhaný a nesoustavný. Neviděli jsme se před tím dlouho, a užasl jsem přímo, jak hluboké a zrádné stopy vyryla podkopná a stále postupující nemoc v jeho pleti, na jeho čele, ano i v jeho očích, kde pod umělou lhostejností doutnala horečka. V bolestném, ač duševní kázní ovládaném výraze třicetiletého muže dřímalo cosi podivného . . . nějaké odcizení vnějšímu světu, v kterém žilo a dožívalo štíhlé, až vychrtlé tělo, jakási odhodlaná a rozhodná distance od života. Já cítil, že tento druh, v jehož hovoru bylo tolik přátelské

účasti, není již se mnou, není již s námi, že se kamsi vzdaluje...

A když pak krokem zrychleným a energickým zmizel do archaické spleti staroměstských ulic, tázal jsem se sám sebe: „Kam prchá tak neodvratně z Prahy, té opojné, té jiskřivé, té dráždivé Prahy, k níž se s takovou prudkou žízní kdysi přissálo jeho výbojné mládí? Zda do venkovského domova na brdském úpatí v západních Čechách, kde po dlouhém období vnitřního odklonu zjistil pravou, živnou půdu, nezbytnou růstu svého duševního organismu? Či kamsi hloub do říše plnějšího ticha a věrnějšího míru, kde by bylo možno cele si odpočinout od nervových krisí, od smyslových klamů, od rozumových pochybností?“ Neuzřel jsem ho již více. Po čtvrt létě na to, ve výhni červencového dne, zemřel v rodném Záluží u Hořovic, podoben květu dlouho uvadlému, který tiše padá k zemi, aby se nepozorovaně smísil se studenou prstí.

I.

Devět čtvrtí roku po Matějkově smrti položil kruh jeho literárních přátel veřejnosti do ruky podstatný výběr z jeho pozůstalosti, pět novellistických studií, arabesek, povídek, dva scenické pokusy a úryvek z románu, vše z let 1900—1908, kdy Matějka uzrával jako člověk, uzrával jako umělec. Svazek jest pojmenován dle zvláště zralé a velmi rázovité povídky „Malý prorok“ a vydán péčí „Kruhu českých spisovatelů“. Není to ovšem všecko, co po Matějkovi zůstalo. Roku 1904 vydal velký román paradoxní erotiky nervové a konstruované malby světácké společnosti „Exotikové“, prudce odvážný v koncepci,

ale zcela zhroucený nesouměrným, chvatným, nervosním provedením... a od té doby rozsáhlejší skladba románová byla ústředním snem mladého spisovatele, jehož naprostý neúspěch u kritiky dovedl podrážditi, nikoliv však odstraniti. Románová komposice „Legenda o nedostavitelném chrámu" nedošla plné vnitřní krystalisace a zůstala pouhým torsem.

Matějku novellistu, jenž byl tuhý a pilný, ale i pečlivý a úzkostlivý dělník pera, doplňoval Matějka kritik, veřejnosti skoro neznámý. Ale přečtěte ty podepsané a pseudonymní články a posudky v posledních ročnících „Literárních listů" a tu i tam jinde, v nichž Matějka, hltavý a vnímavý čtenář vrtkavého vkusu a rozmarných zálib, vybíjel svou analytickou potřebu, svůj spekulativní nepokoj, svou mírnou ironii, a sesílíte úsudek, načerpaný z četby jeho novellistického odkazu, že tomuto spisovateli netušených duševních rozloh bylo literární umění svatou věcí osobního osudu, která není dána pohodlnou dobrotou náhody, nýbrž jíž nutno dobývati jako pokladu v temné hloubce.

Matějkův vstup do literatury spadá do doby, kdy stvoření české moderní prósy zneklidňovalo srdce i touhy mladého pokolení. Generace devadesátých let našla svou mateřštinu v lyrickém básnictví, které opsalo od Machara po Březinu, od Sovy po Karáska tak velikou křivku vývojovou, že nebylo možno prozatím jíti dále. Ale ti, kdož přicházeli počátkem nového století, snad méně ideologičtější a převratní, méně analytičtí a odbojní než jejich předchůdci, cítili, že se mohou plně vysloviti jen v epice románové. Byli věru málo spokojeni s tím, co poskytovala posud česká prósa výpravná: nevyhovovala jim areiť střízlivá, nehybná, šedivě realistická malba společenská, v níž není dramatického vzruchu ani psychologického napětí, v níž spisovatel netvoří,

nýbrž sbírá, reprodukuje, referuje; nestačil jim však také psychologický mechanism některých čerstvých pokusů, při nichž v mlze studené analysy se ztratily všecky barvy světa a všecka dobrodružství života. V době, kdy básnický talent Růženy Svobodové počal rozkvétati nejkrásnějšími květy, toužili mladí spisovatelé, v mnohém žáci básníříčini, po synthetickém umění románovém, které neseno velkým lyrickým dechem volné subjektivnosti ztělesňovalo by dramatické konflikty lidského srdce s osudem a které by dávalo odehrávati se typickým dějům na sytém pozadí společenském i přírodním. Matějkův druh v životě i v literární snaze a jeho vydavatel, Karel Sezima, píše o tom výrazně: „Snili o zmnoženém bohatství intellektuálních rozkoší. O umění rozšířené klaviatury, jež by i realitě dalo, což jejího jest, a nezapomnělo, že i ona, vyvolávajíc dojmy, již tím skládá podstatnou část duše a je toliko rozšířenou její oblastí, rubem a komplementární hodnotou její. Vycházet tedy ze skutečnosti, ale neokreslovat ji chudou a rozladující, nýbrž množit, stupňovat, násobit ji. Vylít veškeru vnitřní svou složitost a plnost na výtvor, vylít do něho všechen větrný oheň temperamentu, všecko napětí rozbouřeného mozku, všechen zpěv rozhoupaného srdce. Slovem, chápat i podávat realitu jako *subjektivní kreaci duše.*“

Kolik uskutečnil Josef Matějka z této touhy svého pokolení? Slovesná jeho pozůstalost odpovídá k otázce té mnohem příznivěji, než román „Exotikové“, v němž se ironik nepřetržitě přel s impressionistou, zvědavý zpovědník duše stále byl přerušován rozkošnickým malířem fiktivní skutečnosti, zálibný pěstitel malebného slova se co chvíli srážel se suchým, studeným kronikářem. Z novellistických čísel odkazové knihy (vylučuji ze svého rozboru obě allegoricko-symbolické mlhoviny, scénicky upravené

„Před vysokou branou" a „Sen těžké hodiny", neboť značí dle mého názoru pouhé omylné vyšinutí se z dráhy do mrtvé noci prázdných abstrakcí) má snad každá pieça svou hodnotu, ne-li jako vyhraněné umělecké dílo, tedy jistě jako výmluvná nápověď o duševní organisaci spisovatelově.

Co upoutá hned, jakmile se začtete do kterékoliv Matějkovy práce, jest tvrdošíjná odvaha, ale většinou zároveň prudká schopnost viděti i nejběžnější skutečnost nově, směle, neobyčejně, někdy až ke grotesce a k bizarrnosti. Matějka nikdy realitu neokresloval, ztráceje se sám v pozadí; naopak kombinoval, zhušťoval, krátil ji v stilisaci až násilné, sešklebené, zrůdné, při níž chvílemi nemohu nemysliti na Schwaigra. Nejen celý se suggestivní odpornosti nakreslený brloh neřesti, bídy a vypočítavosti, z něhož se cení příšerná karikatura revolty „Malého proroka", ale i venkov, jak jej podávají genrové vložky povídky „V okovech země", má tuto schwaigerovskou fakturu. Řekl bych, že v těchto pracích jest Matějka spisovatelem zvláště poctivým: originální stilisaci podmiňuje tu důkladná, pronikavá, až pedantická znalost, na niž by mohl býti každý naturalista hrd. Naproti tomu rozkolísá se hned jistota Matějkova, jakmile chce stilisovati a osobně předpodstatňovati prostředí, v němž není doma, které zná z dálky, neurčitě, polofiktivně; v tom spočíval právě hlavní kaz „Exotiků". Vyřkl-li jsem ze snahy po přibližující analogii jménoSchwaigrovo, musím hned povědět, že mladý literární experimentátor se duševně zcela lišil od zralého mistra z klassické školy hollandské malby; nebyl to široký, mužný, srdečný humor, co u Matějky vytvářelo tu groteskní variaci skutečnosti, nýbrž intellekt ironický, rozpoltěný, nedůvěřivý, slovem intellekt mladého umělce, pozbyvšího rovnováhy.

A to jest druhý rys, jenž Matějku charakterisuje: stálý psychologický sklon k duším a povahám rozvráceným, vnitřně zlomeným, ztrativším docela směr. Nezpodoboval takměř jiných, než takových ironických exotiků, kteří se minuli svého cíle; z nich jest hrdinka „Překypělých sil", zle ošizená prvním dobrodružstvím citů a smyslů, z nich jest i Vart, sténající „V okovech země" a marně střásající nadvládu dvou nepřemožitelných mocí; z nich jest v „Mrtvém bodě" stejně skeptický dobrodruh lásky Pavel jako jeho milenka Heda, jež přestala čekat, „protože neměla s čím" ... vesměs bližení samého spisovatele. Byla v tom Matějkova literární poctivost, že se vždycky snažil tento duševní rozvrat vyložiti originálně, pohrdaje lacinými oslími můstky, po nichž se ubíral nejeden z jeho současníků, vykládal-li vždy znovu psychické lomy a kazy dobovou náladou úpadkovou. Matějkovy postavy nejsou z těch únavně pravidelných dekadentů, již „přišli příliš pozdě v sestárlý záhy svět". Matějka viděl psychologický problém hlouběji, dojista pronikavou sebeanalysou. Nesporně správně hledá K. Sezima kořeny Matějkovy porušené rovnováhy v tom, že on, syn to typického, usedlého venkovského kmene, chtěl se úplně odpoutati od rodné půdy a zakotviti v složité, raffinované, přezrálé společnosti městské... jako člověk, jako spisovatel. Leč ta, žena rozmarná, krutá a rdousivá, odmítla jej, otrávivši jeho žíznivé rty svými neukájejícími polibky; vracel se tedy k domovu, k zemi, k duši pramenů, nevěda stále, zda má k tomu ještě právo, zda se znovu neklame. Takto pojal problém i v povídce „V okovech země", takto založil román „Duše pramenů". Nechci arciť tvrditi, že by jeho umění bylo *již* vystačilo na tyto intence. V leckteré pasáži stává se nejasným, zmateným, tápavým psychologem, jemuž analysa se vymýká

z otěží; reliefnost nebyla vždy jeho darem. Jsou u něho spíše pravidlem než výjimkou strany plné krásného, jemného, pečlivého detailu, ale bez úhrnného soustředění, bez pevné kostry, bez jednotící linie: tříšť psychických arabesek . . .

A takový byl i jeho sloh, ciselovaný, hledaný, kroužený a kroucený někdy až k baroknosti. Na každém Matějkově odstavci bylo úsilně pracováno, broušeno, hlazeno, než dospěl tvaru ne-li definitivního, tedy alespoň nezvykle nového a překvapujícího; Meredith nebyl nadarmo nad jiné oblíbeným autorem Matějkovým. Není vždy smyta s Matějkových period, přetížených a strojených, námaha, s jakou je stilisoval. Jako při všem, zúčastnil se při slohovém úsilí Matějka dvojí, vzájemně rozpolcený, Matějka rozkošnický sensitiv a Matějka ironický analytik. Ze slastné a vlahé koupele smyslových postřehů vystupuje úvodní věta práce „V okovech země“: „Horké, krvácející tóny večera roztékaly se do měkké hnědi s lehkým fialovým nádechem, patrným zvláště v korunách ovocné aleje na lukách prosáklých důvěrnou, hlubokou červení ostřicových lat.“ Naproti tomu kolik jedů ironického mozku vssála partie „Malého proroka“, kde zachycuje se nálada mrzáčkova: „Anebo: vtlačit se do očí některému vítězi nejobdivovanějšímu u podjezdu slavnostní síně, a tak jako prohodit kamarádské slovo, jakési „Bratře“ mezi dvojí přivření víček . . . mezi skvělé obrazy tam nakupené, pevně, jistě . . . jaká lázeň vonná, vřelá, sladká!“ Tam, kde Matějka mohl se plně oddati zálibnému umění stilisty, pohrávajícího arabeskami, obrazy, ironickými příkrasami, kde jeho analytický mozek a sensitivní smysly postavily se do služeb rozmarného formalismu, kde vše bylo větnou pěnou, slohovým pelem, uměleckou bravurou, vznikaly kusy paradoxně a kapriciosně jedinečné . . .

tak především mystifikační „Zlato“, v němž Matějka byl jednou dokonce opravdovým humoristou. Byl by se vyvíjel i na této dráze? Všecky závěry jsou marny, zvláště dnes, když nám zůstala *disiecta membra poetae* . . .

II.

Zářivé slunce plného léta padá ve vítězných proudech na širé lány zralé pšenice, která láká a vyzývá, aby byla posečena. Hospodář, jasný a šťastný muž pokroku, rolník Velišský vpouští do vlnivé zlaté záplavy po prvé skvělý moderní stroj živých barev a zářivého kování, novou dokonalou samovazačku. Koně zabrali, kosy stroje se rozevřely, veliké hrsti svítivých klasů položily se lehce mříží na plátěné křídlo; stroj nabízel dělníkům s klidnou dobrotou pevně a čistě svázaný snop za snopem a sám letěl po poli dále jako obrovitý barevný motýl. Ale mezitím, co hrdý majetník jásá nad vítězstvím moderního hospodářského průmyslu nad zemí a jejími plodinami, blíží se k němu vetchý, rozbrázděný, bělovlasý stařík sedlák, Jamník, a bled rozechvěním, které lomcuje jeho starými údy, rozkřikuje se rozhodně na samovazačku a jejího samolibého pána: „Furie to je, říkám, furie. Stojí přece psáno: V potu tváří dobývati budeš chleba svého, a kdo se tady potí? Hospodáři, tvůj táta i tvůj dědek zalili každou tu hroudu potem, ale ty kradeš té zemi jejich sílu, ty nevíš, co ti má být svatým, ty hanobíš jejich šlépěj, ty vyděláváš a nestydíš se za to, že bez práce!“ A moderní agronom, pokrokovec a nadšenec, Velišský, náhle měl po radosti; cítil, že se kus hluboké a hořké pravdy chvěje v polo náboženském, v polo nepřátelském výbuchu Jamníkově.

V mohutném a přímo symbolickém tom to výjevu ze západočeského venkoval ze viděti klíč k porozumění „Duše pramenů“, velikého, ač místy zlomkovitého románu z moderní naší vesnice, který jako druhou část básnické pozůstalosti Josefa Matějky vydal „Kruh českých spisovatelů“. Uvědomělý potomek tvrdého a hloubavého kmene selského na Hořovicku, jemuž dlouholetý pobyt v Praze jen zbystřil smysl pro životní formy venkova, podnikl smělý umělecký pokus románově zpodobiti domov za tragické doby přerodu, kdy starý patriarchální poměr k půdě ustupuje lehčí, strojové produkci zemědělské, uchvácené zištnou horečkou současného života. Josef Matějka, jenž miloval v hrdé a osamělé své duši nade vše zoufalé boje s čestnými prohrami a charakterními porážkami, pojímal tento přerod skutečně jako jev tragický. Nevšiml si pouze hněvivého a uraženého odporu staré patriarchální selské generace, reptající ve výměncích a na cestě z kostela proti lehčímu způsobu těžení a práce; jeho psychologický bystrozrak uhodl též, jak moderní pokrokoví rolníci marně hledají šťastné uspokojení a klidnou radost ve svém podnikání, jak trpí v hlubinách srdcí ztrátou důvěrného a dětinského poměru k zemi a ku práci, jak nepatrnými shledávají výtěžky úsilí tak promyšleného a poučeného. A vedle oněch roztrpčených dědů a těchto neuspokojených otců vyrůstá pokolení nové . . . ona generace, jejíž zmatky a bolesti cukaly v nervech spisovatelových. Slabší, projemnělé, zádumčivé plémě, nadané neschopností plodně žít, šťastně přijímat, klidně pracovat; lidé přílišně zaujatého mozku a nedostatečných rukou; vytrženci z půdy a z kořenů, kteří posléze, když našli svět illusí příliš prázdným, zase se vracejí domů, do rasy, aby naslouchali v podivném mysticismu hluboko dole šumící a kroužící duši pramenů.

Na dramatickém napětí těchto tří generačních vrstev instrumentován jest široce rozvětvený děj Matějkova románu. S opravdovým fabulačním uměním, které čtenáře přenáší od teplé malby poklidně situační k velkým, mohutně vzdutým výjevům, rozvíjí spisovatel na historii jedné selské rodiny dějiny celého kraje. Tři pevně a epicky konstruované postavy sešvakřených sedláků západočeských představují vládnoucí pokolení, stojící v plnosti mužných sil: podnikavý a zneklidněný hloubavec Šolar, jasný a ničím nezmatený optimista Velišský a zhrublý divoch, otupěný bojem s tvrdou půdou pohorskou, Liška. Na těchto třech figurách, které obklopeny jsou svou čeledí, svými ženami a svými sousedy, ukázal Matějka nejlépe, co umí. Osvětlil je se všech stran chladným a střízlivým světlem pronikavého poznání, které se zabodává do podrobností všedního dne stejně rádo jako do výjimek nahodilých vzepětí. Dal každému z nich zvláštní rhytmus pohybu v práci i při veselí; charakterisoval každého nejen názory, ale i výrazem řeči, volbou slov, způsobem vtipu. Nejsou to genrové obrázky, co Matějka podává ze své západočeské domoviny; každý výjev má vztah k psychologické kresbě postavy, ba i k hospodářskému a společenskému výkladu celé dobové situace. Nebyl to úkol naprosto lehký. Doba a kraj, které si byl Matějka zvolil za předmět svého vypravování, vylučovaly naprosto jakékoliv podtrhování živlů malebně národopisných a kulturně tradičních, jež tak štědře se nabízely dosavadním našim povídkářům vesnickým, pokud zpodobovali krajinné a kmenové celky daleko zachovalejší než jest otčina Matějkova. Oč živější, pitoresknější a jímavější jest na př. látka selské epopeje Holečkovy, než námět této psychologické kroniky západočeských nových vesničanů! Matějka pohrdl ještě jinou zajímavostí, epicky čeřící

děj vesnických románů: nevypráví o venkově za velkého veřejného vzruchu, jaký přináší na př. volební a náboženská agitace, a třeba že v několika scénách nadhodil vpád socialismu na venkov, přece se v jádře vyhnul oné rušné dějové sféře, do níž Antonín Sova zaklel události svého „Tómy Bojara".

Je-li proti generaci otců v „Duši pramenů" svět patriarchálních dědů posunut do pozadí, rozrostly se v románě nepoměrně ony partie, kde spisovatel psychologicky zpodobuje svět mládeže. Nikoliv k prospěchu románu, nikoli s uměleckou hospodárností. „Duše pramenů" jest exponována jako román rodiny Šolarovy, v níž básník nesporně zachytil mnoho z vlastního rodu. Vedle Šolara, který celou povahou dobře hověl Matějkovu sklonu rozumářského hloubavce a neumdlévajícího debatéra, nesou s počátku děj Šolarovy dvě děti, dospívající a vážná dívka Jula a rozkošný hošík Jenda. Jula vnáší do knihy živel erotický, u Matějky stlumený, plachý, jen skrovně smyslností podmalovaný, kolem postavičky Jendovy pak nakreslilo umné a skutečně básnické pero spisovatelovo celou spleť kouzelných přírodních, zvykových a náladových arabesek, že čtenář lituje, když se šachovnice knihy náhle mizí tato půvabná postavička, provázená stále kusem přírodní vůně a jarního slunce. Místo dětí Šolarových stává se pak representantem mládeže a brzy i hlavní postavou románu Jindřich Liška, jedna z těch nesčíslných problematických povah, jimiž jsou zalidněny přečetné romány posledního desítiletí. Načrtli jsme již v několika větách duševní obraz oné mladé generace, která oklikou přes myšlenkový nihilism posledních výhonků pokrokového hnutí se vrací na venkov, aby se ve smyslu ruské literatury tam oprostila, zlidštěla, čili, mluveno s Matějkou, *našla duši pramenů*. Josef Matějka, který se tímto typem obíral

mnohokráte již v novellistických pracích starších, vyložil názory, dojmy a tuchy sběhlého studenta Jindřicha Lišky, znepřáteleného s rodiči a žijícího u Šolarů, s velkou láskou a obšírností a jako nadšený vyznavač Dostojevského dal jeho diskussím a tužbám několikráte suggestivní formu mystických vidění a náboženských symbolů. Jedním slovem: vyzpovídal se tímto Jindřichem Liškou. S hlediska románového umění nevyrovnal se však nikterak s touto svou oblíbenou postavou. Její vztah k ději a k hlavním postavám románu jest nejasný a nepropracovaný; jediné poměr mladého Lišky k rozvráceným rodičům vyložen jest sice krátce, ale za to s působivou dramatičností. Sám Liškův návrat k rodné půdě, jeho zbožné zaslíbení se „duši pramenů" — což přece náleželo k ústřednímu problému celé knihy — zůstává spíše myšlenkovým postulátem než románovou skutečností. Ostře pozorující a výrazně kreslící realista-psycholog nezachoval tu rovnováhu s ideologem, hloubajícím a proucím se o všech vnitřních těžkostech posledního pokolení. Druhá část románu, které umdlévající síla zvolna odumírajícího spisovatele nemohla věnovati již ucelující a vyrovnávající revisi, zůstala hluboko za první polovicí, kde navršeno jest až marnotratně tolik realistického a psychologického umění.

Literární pokolení, k němuž Josef Matějka náležel, a které mohlo teprve po jeho smrti doceniti uměleckou vážnost a idealistickou opravdovost svého nešťastného druha, stiženo bylo bludnou věrou, že román, je-li psychologickým dokumentem dobovým, stojí zvláště vysoko na umělecké stupnici. I nejlepší z generace této promarnili mnoho času a sil, v nichž byli by bývali schopni vytvořiti hodnotná díla románové epiky tím, že se ze široka zpovídali, že s pedantismem mikrologů zaznamenávali

své diskusse o všech možných a nemožných problémech, že přeplňovali svoje knihy ideologickými traktáty, v nichž nebylo ani myšlenkové kázně, ani básnického kouzla. I Josef Matějka trpěl bolestně tím omylem. Byl jím stržen ještě ve svém posledním díle, které založil v krásném a hrdém sebepoznání jako psychologický román moderní vesnice.

Ve chvíli, když již již se před ním otvíral hrob, vábící vůní rodné půdy a klidem po tolikerém strádání, napial všecku sílu, aby se vyzpovídal z vnitřních svých krisí, kdežto ruka, která patřila objektivnímu psychologovi a realistovi západočeské vesnice, před tím již ochrnula.

IV.

IRONICKÉ A TRAGICKÉ OSUDY. — SVĚDOMÍM VĚKŮ. LYRICKÝ ČIN.

Ironické a tragické osudy.

V jedné ze svých zjitřených a jitřících konferencí, kde drobná a běžná fakta literární se měnila v naléhavé a prudké pravdy osobní, zastavil se F. X. Šalda, zaujat náhle suggestivní mocí vynořivšího se problému, u složité a dodnes nezcela vyložené postavy kritika a básníka V. B. Nebeského. Zamlčel se na chvíli, jako by ještě usilovněji soustředil myšlenky, útočící na něj z nejosudnějších hlubin bytosti, dal blouditi svému pronikavému zraku mezi posluchačstvem, chtěje snad zjistiti míru zájmu pro tyto otázky, položené tak nově a přece tak nutně, a potom důtklivě a zpívavě zvýšeným hlasem promlouval o podivuhodném a skoro paradoxním sdružení kritika a básníka v jedné a téže osobě. Zvolna mizela zádumčivá a diskretní figura, v níž osud zkomponoval evropský intellekt a české srdce V. B. Nebeského, a místo této, poněkud smyté a do životního soumraku resignovaně pohřížené postavy nořily se větší a barvitější zjevy. To, co opřádalo právě v té chvíli napiatého přednašeče, prožil V. B. Nebeský jen napolo: rozvinul se v kritika teprve tenkráte, když přestal

býti básníkem a tak neustlal ve své duši svatební lože pro prudké objetí nerovných milenců, jakými jsou pátravý kriticism a opojená poesie. Plně však dovršil se dobrodružný ten osud na Lessingovi, jenž uprostřed nejživější esthetické analysy zatoužil vždy po básnění dramatickém, nebo na jeho francouzském protinožci Sainte Beuveovi, který mezi barevnými a jedovatými kritickými feuilletony básnil otráveně sentimentální výlevy Josefa Delorma a provozoval smyslnou a blaseovanou psychologii své románové „Rozkoše".

Na nich a snad ještě na dvou, na třech kriticích moderních rozvíjel tehdy F. X. Šalda svoje psychologické poznatky přesvědčivé osobní příchuti o spětí kritické a básnické schopnosti v jediné osobě. Neprováděje po svém zvyku celistvého řetězce logického, nýbrž klada důraz myšlenky i hlasu jen na dramaticky napiaté momenty otázky, nabízel posluchači, aby si problém, nadhozený s touto intensitou, domyslil a rozřešil po svém. Aby sám prožil celou prudkou touhu umělce, jenž dosud se zabýval životem odvozeným, uměle zfiltrovaným, básnicky znásilněným, touhu po nahé a krvavé bezprostřednosti, po vířivém a strhujícím toku příběhů, po přímém a vášnivém styku s charaktery každého druhu. Aby sám porozuměl oné rozkoši, kterou přináší možnost experimentovati v rozmaru tvůrce a nikoliv vykladače s trpícími a bloudícími dušemi a jejich příběhy. Aby sám litoval, že není mu přáno prožívati skutečnost a umění v několika formách vedle sebe a za sebou, dnes rozumovou analysí a zítra tvůrčí intuicí, dnes jako rozkoše plný divák i věcný soudce a zítra jako zúčastněný herec množící plnost dojmovou. Dojista většina z těch, jimž nabádavá slova rozníceného přednášeče nabízela tyto možnosti domyslu a pomyslu, nedovedla stačiti tomuto letu

fosforeskujících myšlenek, ale sotva kdo z posluchačů nepochopil, že mu nad hlavou šumí a zpívá kus nejosobnější zpovědi. Ve F. X. Šaldovi vždycky doplňoval kritik básníka, nebo přesněji řečeno: kritik stále v něm zápasil s poetou, zrazuje jej a jsa jím zrazován. A proto když F. X. Šalda přistoupil k první bilanci životního svého díla, aby je výběrem i seřaděním sám soudil, ale i jednotil, vykazuje básnickým knihám rovnocenné místo vedle svazků kritik a essayů, staví do brány svých vybraných prací sbírku povídek, do středu komposici románovou a do závěru cyklus lyriky, svoje to privatissimum. Ovšem, pouze naivnímu čtenáři může se zdáti, že toto malebné střídání knih básnických a kritických definitivně rozřešuje poměr obou literárních sklonů v osobnosti Šaldově; naopak: do kritických úvah padá často v plných a zpěvných proudech jeho lyrismus a v povídkách nejednou zatkne svůj břitký spár kritické pozorování života a lidí do epické pohody, v básních leckdy prozradí raffinovaná narážka nejen kulturu, ale i úhel nazírání ducha, kritického a v essayích kreslena jest mnohá literární či umělecká figura po způsobě románovém. Leč celou peripetii dramatického toho poměru nebude lze přehlédnouti dříve, než budeme míti v ruce všech sedm svazků spisů Šaldových, z nichž vyšel první, obsahuje „Život ironický a jiné povídky".

Kniha povídek Šaldových uzavírá žeň posledních osmi let; pouze zralým a vyspělým výtvorům přán přístup do sbírky. A přece každý poněkud pozornější pohled na uměleckou organisaci sedmi těch čísel uhodne okamžitě, že i posledních osm roků značí u Šaldy-novellisty vývojový vzestup a umělecký růst od etapy k etapě. Když psal románový příběh o „Frau Land, hříšnici a kajícnici" a ještě o tři roky později, kdy vznikl „Život ironický", tíhl jednak k malebné

arabesce povídkové, jednak k úmyslnému zatěžování děje reflexí, takže práce se rozrůstaly až románově. V posledních rocích naopak zhušťuje, krátí, sestručňuje, takže jeho práce tuhnou v klassický útvar novellistický ostrých dějových obrysů a pregnantní psychologické charakteristiky, aniž přece se tratí cokoliv z lyrického kouzla a z tragického oparu — pouze barbar by hledal prototyp stromu v tom, že by osekal všecky kvetoucí a bohatě zlistěné větve a haluze a vyhnal z nich zpěvné ptáky a bzučící včely.

Šalda reklamuje sám pro své povídky čestný browningovský název „dramat duše"; ještě ostřeji bychom je nazvali snad duševními monodramaty. V každé novelle neb románové studii Šaldově stojí jeden, velký, ironický neb tragický osud, odtržen od společnosti a vzpíraje se zpravidla jejímu hromadnému řádu, žije tu nějaký bolestný samotář celou tíhu lidského bytí, za sebe a pro sebe, čistě jen na svou pěst a ve své režii. Tyto básnické monografie jedinečných, a přece nejednou symbolických figur, jsou nejpříkřejším protikladem každého naturalismu: s hrdou a důslednou misanthropií jest v nich jednotlivec odtržen právě od toho, s čím jej naturalisté tak usilovně a tak přesvědčivě vázali, od doby a od prostředí, od rasy a od kasty, od fysického i duševního okolí. Ironický spisovatel Jan Varjan právě jako tragická hříšnice a kajícnice Erna Landová nebo zrazený a zahořklý voják plukovník Münz, tyto tři největší postavy knihy, rozpomenou se na společnost teprve ve chvíli, kdy se proti ní postaví do boje na nůž; do té doby míjejí jí s opovržlivou lhostejností, necítíce nižádné souvislosti s ní. A hle, právě tomuto zapřisáhlému individualistovi, jenž v nakvašeném úvodním slově mluví s takovým despektem o jakékoliv „karakteristice hromadných útvarů

životních", podařilo se vystihnouti čtyřikráte ono hromadné prostředí, proti němuž jeho rekové revoltují. V povídce o Janu Varjanovi jeho útočně karikující kresba až řezavě přesně chytila naparfumovanou bědnost dnešních pražských literárních salonů. V románovém příběhu v hříšnici a kajícnici Erně Landové zhuštěna jest v jakousi ostrou a omamně vonící tresť duše včerejší Vídně, kde vše jest hrou a mdlobou, režisérstvím požitku a školou zbabělosti. Groteskní figura plukovníka Münze zvedá své hrůzně zkřivené obrysy na pozadí malého českého města, v němž o rozpadávající zdivo barevné minulosti se tříští fanfára vojenské polnice a smích zlenošilých důstojníků, a čtenář přímo vdechuje ten provinciální vzduch, nasycený trouchní bezmocné romantiky a ospalostí spokojené nudy. Ba i v arabské povídce o perle Jetimě, nad níž vlají lehké závoje báchorky a symbolů, vyvolán jest svět mohamedánských dobrodružných lovců perel a majitelů karavan s takovou silou, že cítíme po přečtení v nozdrách horký a slaný vzduch, přivátý od průlivu Ormuzského. Kdežto tedy u spisovatele naturalistického vzniká silný dojem hromadného prostředí tím, že se románové postavy s ním stotožňují, vyvolává jej Šalda úmyslnou a přímo nepřátelskou differenciací, která neschází ni v jediné povídce.

Od naturalismu dělí Šaldovu románovou prósu skoro všecko. Jeho hovory jsou vším spíše než fonografickým ohlasem mluvy ulice a salonu: v jejich silném lyrismu a v jejich reflexivním rozletu prozrazuje se jejich původ z monologu; osoby si přemyslily, přestilisovaly, přeříkaly v přísné samotě každé slovo, každý obrat, každou kadenci větnou, než vyřkly jí před kýmsi druhým a to v pointě skoro epigramatické, s obsažností aforismu, s vroucností lyrického verše. Spisovatel provází čtenáře spíše vnitřními než

zevními ději svých postav, leč není to pohodlný, pravidelný, každodenní tok života, jehož vlny tu náš zájem strhují, — Šalda miluje z celého osudu člověkova jen dvě, tři velké situace, v nichž se jeho všecka soustředěná osobnost vzepne, aby vzdorovala osudu, a v nichž pak padá k zemi, buď oblita očistným světlem tragické krásy neb sražena v groteskní pose uboze směšného lidství. Pro takový hrůzný a polosměšný výjev posledního honu za mladou, nahou vášní, jenž se promění v pitvorný hon za smrtí, psán jest příběh o „Hraběti Kryštofu des Loges". Celá tragikomedie „Modlosluženbníka" vyhnána jest do krajností jen proto, aby dvě scény odhalily bizarrní děs Münzova „smilství s neplodnou Chimaerou": v jedné zavírá se pokořený voják před světlem a životem, aby sepsal marnou obhajobu své ponížené cti, aniž přece může se zamknouti před pohledem života, který přijde v zlé vlašské masce nenáviděné a sestárlé milenky Assunty, a v druhé scéně pádí pološílený, polosměšný Münz se starou zkrvavenou šavlí přes župan, chtěje vyrvati svou domnělou dědičku a milovanou dceru lásce a životu, aby sám padl jako žalostný don Quijote v pospas smrti. Ale vedle těchto scén, zbásněných na samém rozhraní groteskności a tragiky, jsou v knize i výjevy vznešeně tragické a i v těch se krystalisuje celý osud jakoby rázem v mystickém rozjasnění. Uvádím alespoň jednu z nich: paní Erna Landová pálí hluboko a vysoko v lese a vysoko v pohoří a ještě hlouběji v noci všecky milostné památky po jediném muži, který mezi tolika milenci byl jí osudem, a čeká, až studený vítr uhasí oharky, a až ranní úsvit zaplaší očistné hvězdy: zde láme se sudba tragické a zároveň ironické herečky ve dví, a z hříšnice, mluveno církevně a lidově, stává se kajícnice. Nic nenáviděl naturalism více než takové velké symbolické výjevy, které pokládal ne

neprávem za dědictví romantiky, a jež byly nedostupny jeho statickému pojetí života. Měl jistě pravdu, že umělce nejednou svádějí k psychologickým skokům, jež mají nahraditi trpělivou, souvislou, pomalou motivaci velkých duševních přerodů (neušel tomu úskalí ani Šalda právě v příběhu paní Landové), ale nedovedl pochopiti, že právě v nich a snad pouze v nich nejplněji propuká synthetická schopnost pravého básníka.

Skoro všecky postavy, jimiž F. X. Šalda zalidnil své povídky a románové studie, patří k jednomu a témuž lidskému typu, v naší poesii skoro takřka novému. Jsou to lidé zralí a znalí, oklamaní a klamající milenci života a všech jeho záludných darů, mužové a ženy velkých zkušeností psychologických, kteří daleko za sebou nechali mládí a všecku naivnost. Nesouce na hrdých plecích tíhu pokročilé a raffinované civilisace, snad se ani nenarodili prostoduchými a bezelstnými, a příliš záhy otrávil je život svými pomalu, avšak jistě působícími jedy. Mezi touhou a činem leží u všech složitá a těžká reflexe, která se věsí na paty každému citu a každému hnutí smyslu a nervů; není jistě náhodou, že všichni, nepíší-li deník, vedou dlouhé samomluvy a svěřují se noci, samotě, přírodě se svými dumami. Velmi záhy kreslí jim život malou kolmou vrásku trpké reflexe mezi obočí a rýsuje jim posměšný, ironický rys kolem jemných rtů, abych mluvil často se vracející fysiognomickou řečí Šaldovou. Ale tito reflexivní a raffinovaní duchové, jejichž úpadkovost není hypothesou přírodovědeckou, ani dekorací literární, nýbrž přesně zjištěnou psychologickou zkušeností, neztratili tím, že život znají až na dno jeho ssedliny a kvasnic, schopnosti a touhy žít. Naopak jsou lačnými požívači všech možností osudu a neustávají vyhledávati nové formy životního požitku a duševního zúčastnění.

Při tom stíhá je jakýsi nepokoj, stupňovaný až k horečce, jakési donjuanství poznání i rozkoše, jakýsi faustovský pud, žádající věčného přepodstatňování se. Co píše básník o arabském soku a zvědavci náhody, mrzkém Hasanovi, platí v duchovnější době i o poetovi Varjanu i o umělkyni, zvané Frau Land a konečně ve sféře smyslové erotiky o zhýralém hraběti Kryštofu des Loges: „Byl to člověk nepokojný vnitř i vně; těžko bylo mu na něčem se ustáliti, tíže v tom setrvati. Od dětství miloval nepokoj a změnu. Každá věc zhnusila se mu, jak ji poznal, byť jen povrchem, a dříve než jiní, domníval se, že všecko prohlédl. A rychle střídal přátelství i nepřátelství, jako rychle měnil oděvy, souložnice, zaměstnání, libůstky. A jako rád zpěnil koně pod sebou, až chvěl se na celém těle, tak toužil uštvati desaterý život, kde jiní proklímali v sedle, kolébáni volným klusem, život jeden.“

Pro lidi tohoto nebezpečného a výjimečného typu, v němž se kříží dobrodruh s umělcem, není než jediná přijatelná forma života: *experiment*. Šaldovy postavy stále a vždy experimentují, čím odvážněji, paradoxněji, zločinněji, tím lépe. Nelekají se žádných hranic: paní Erna Landová počne experimentovati se svým úspěchem, se svým uměním, se svou tragičností; plukovník Münz hodí v sázku mládí a štěstí svého dítěte, aby vyhrál na nebi vojenskou satisfakci, a za jakou cenu experimentuje dokonce spisovatel Jan Varjan! Tento dandy a svůdce, proniknutý až do poslední buňky jedem Kierkegaardových fanatiků hříchu, zadrhne svůj solneszovský osud na dva odvážné uzly: živí své dohasínající, marné a studené umění teplou krví hrdinské a skoro svaté ženské bytosti a o tuto ženu, pramen posvěcující milosti, svede divoký zápas se samým Bohem. Experiment podniknutý s mrazivě

přesnou strategií a provázený ironickým pošklebem — tak operují všecky postavy Šaldovy — stojí Melchioru život a Varjana tvůrčí, ano vitální sílu, ale Varjan, krčící se před smrtí jako úplný žebrák na kost vyhublý, cítí, že provedl jediné, co mu mohlo pomoci alespoň na chvíli přes černou propast nudy a zoufalství, totiž experiment. Experiment, jenž rozvíjí, experiment, jenž zabíjí.

Klene se snad nad tímto světem zoufalých dobrodruhů, sázejících vše na jednu zločinnou kartu experimentu, vyšší mravní řád, v němž jejich osobní bludy budou přeměněny v kosmické nutnosti, a v němž utrpení jedněch vyrovná mravní bídu druhých? Šaldova hořká a zamračená kniha odpovídá záporně. Neschází jí dojista ethický smysl a cit pro křivdu i vinu; naopak zpívá tu na několika stranách, hlavně v doslovu „Ironického života" a v některých úvahách Erny Landové, vysokými a horoucími tóny. Ale tento cit, nejlepší a nejmarnější náš statek, jest na světě patrně k tomu, aby jej osud ironisoval perfidními poličky do tváře. Plukovník Münz, voják od kosti s valentinským vědomím cti, nosí v hrudi jen proto hrdinství, aby ho v smrti užil k tragikomické harlekinádě. Paní Erna Landová jest oklamána milencem právě v době, kdy láska měla jí býti vysokým přepodstatněním všech vznešených pudů umělecké její duše. Janu Varjanovi vezme Bůh Melchioru právě ve chvíli, kdy Varjan se odhodlá postaviti svůj vztah k ní konečně na půdu ethiky. A tehdy opakuje si Varjan, bloudě mezi ocúny podzimních luk, slova, která prozrazují poslední tajemství knihy, strhujíce se Saiského obrazu milosrdnou roušku: „Duch jest věčně sám, cizí všemu, neslučitelný se vším; celá příroda, celý svět se svírají kolem něho jako věčné tmy kolem drobounké jiskry, dychtivy pohltit jej, zavřít se nad ním jako vody nad utonulým vrakem."

I lidé Šaldovi, ozbrojení tak lesklým, dobře kaleným krunýřem životní odvahy, unikají, jak dovedou, tomuto strašnému poznání, které možno si uvědomovat v samé hodině smrti, ale ne za života, ba také několik dní před smrtí nikoliv. Jsou-li naivnější, jako Münz, prchají před ním k Bohu, ochránci hodnot absolutních; jsou-li raffinovanější jako ta, jíž říkali Frau Land, zachraňují se před ním do humoru velké skepse a velkého zklamání těch, „kdo byli narozeni k uctívání a k službě v lásce". Avšak i tentokráte, když padnou všechny závoje a když duch je zcela, zcela sám, zbývá příroda. Šaldův poměr k ní v této knize jest velmi složitý. Žáku Vignyho není příroda prostým, důvěrným faktem, jenž rozumí se sám sebou. I k ní jest třeba se protrpět, probojovat, prostrádat. Hasan pochopí jiskření hvězd ve svatých tmách po prvé, když k němu, bídákovi, vykřikli, žena i přítel, slovo rozhorleného hrdinství. Erna Landová vstoupí v poměr k modrým kopcům svého domova teprve, když velká láska vykoupila v ní herečku. V náladové próse „Z roku pokoření" zpívá ze smolných štěpin čerstvého dříví celé osvobození z hanby a bídy velkoměstského proletářství. Ale pak, když zaplatí člověk nejvyšší daň utrpení a žalu za porozumění přírodě, jejím travám a keřům, pramenům a horám, čím, čím vším jest jemu! Potom i v Šaldových prósách, kde jsme se obdivovali psychologii raffinované až k ledovosti, temnému a těžkému kouzlu přezrálé civilisace, ironickým a tragickým paradoxům, zavlaje nový, vlahý, jarní vzduch lyriky až posvátně čisté. Ale tu budeme píti v plných a žíznivých doušcích teprve, až vyjde svazek jeho veršů. Osvobozujících veršů velikého kritika.

Svědomím věků.

Dojem tří Macharových historických knih, které touží býti přečteny v jednom dechu, bez přerývky, s nejkrajnějším sebezapřením, jest slovem zdrcující. Nejen prostý čtenář, jenž čítává rozkošnicky, sobecky, vyběračně, ale i kritik, jenž naučil se vzpírati důkladná břemena literární, je po četbě těchto veršovaných sedmi set padesáti stran zdrcen a rozdrcen. V uších hučí ještě jednotvárný iambický spád věčných monologů, odříkávaných císaři a papeži, malíři a světci, reformátory a kurtisánami; před očima se v šedivé změti koulí zástupy barbarské, sektářské, selské, v nozdrách stále čpí sladká krev a štiplavý dým, mdlý olej malířských palet a uspávající kadidlo vlašských kostelů ... vše smícháno, zmateno, divně zkříženo, — ale celý organismus jest rozdrcen nelítostným přívalem nezřízené té chaotičnosti. Kvapně čerpáme čerstvý vzduch do plic, v prudkém prostocviku vzpružujeme ochablé svaly, rozhodně protíráme zraky, před nimiž tančí nervosní mžitky. A zatím, co smyslová část naší bytosti touží po léčivém osvěžení, po dobré komorní hudbě, po kvetou-

cích keřích růžových, po laskání krásné ženy, probírá se zvolna intellektuální díl našeho já z mrákot a hledá analogie: Kdy, jen kdy byli jsme takto zdrceni a rozdrceni?

Před týdnem na předměstí, když jsme bloudili nekonečnou činžovní třídou s vysokými domy a bez kusu modrého nebe, s nesmírným počtem pravoúhlých příček a bez nejmenší vegetace; bylo to tehdy, kdy chodili jsme dům od domu, hledajíce přítelův byt a nenalézajíce ani jeho, ani perspektivy, která by nás potěšila? Či bylo to před rokem, přede dvěma, nad nově se hromadícími svazky historického románu tak ušlechtilé tendence a tak ubohé stavby, kdy jsme bojovali celou silou své vůle proti usnutí a kdy jsme si v utrýzněné hlavě s námahou rekapitulovali figury, děj, zápletky? Nebo tenkráte za časů kvetoucí mladosti a pověrčivé oddanosti vědě, kdy jsme na konci sexty opakovali na rychlo celou dějepisnou látku, historii středověku v přehledě, rozvrhnuvše si na každý den tři století? „Ó, krásná doba mladých vděků, jak marně žádáme po tvém věku . . .!“

Ale všecky analogie ani nepomohou, ani neuleví. Prostý čtenář jde jednoduše za léčivým osvěžením: vyslechne Beethovenovo smyčcové kvartetto, navštíví velkou firmu květinářskou, dá se polaskat sestrou, ženou, nebo milenkou a nepřipustí si ni jediné výčitky svědomí věků. I kritik by zvolil rád jeho osud, avšak nesmí. Má mravní úkol, čestné poslání, vznešenou missi, jak se říká; musí najíti důvod, kde čtenář si konstatuje dojem, musí pěkně trpělivě, důkladně, věcně rozanalysovati motivy souhlasu či nesouhlasu, musí uvésti nahodilé své rozladění na obecné esthetické zákony. Musí, musí, musí . . . Spartam, quam nactus es, orna! Nuže, jménem Páně!

I.

J. S. Machar neobvykle rozšířil a prohloubil kolísavý pojem básníka moderního. Složitým a často překvapujícím svým rozvojem dal mu velmi široký obsah. Byl moderním básníkem v rozmarných svých začátcích, kdy prožíval prudké srážky nervního impressionismu s ironickou skepsí. Leč zůstal jím též tehdy, když oddal se důslednému kultu rozumu a když pozvedal kovové desky kladných hodnot. Milovali jsme v něm moderního básníka, dokud s něžným rozechvěním a s důvěrnou trpělivostí hledače bolestných odstínů a lkavých polotónů analysoval vibrující nervstvo soudobé bytosti ženské. Přehoupl se však po té k synthetickému postupu a vyhledával pouze mužské charaktery, jakoby ulité z jednoho kusu pevné spěže bez puklin a kazů: nepřestal při tom býti moderním básníkem. Definovali jsme jeho modernost tím, že vlil do napiatých tepen prudkých svých veršů všecku specifickou vášeň, zášť a nevěru našeho věku, a hle, jeho díla nepřestala působiti moderně, když s úporným a fanatickým svým rozumářstvím rozhodl se pro moudrost nečasovou, pravidlo nadosobní, studený stoicism věkovitý. Silná a tvrdá osobnost trvala, a různé fase nepřestávaly býti vyhráněny v určité soustavě hlubší jednoty.

Vášnivá modernost Macharova spočívá v odvaze a v schopnosti dynamicky zdramatisovati všecko, čehokoliv se jen dotkne kypivou a nespoutanou silou své jednostranně mužné a protiromantické personality. Všude krvácí a kvasí bolestný a dravý otisk jeho orlího sáru, jenž se hluboko a nelítostně vrývá, aby chvátil tím bezpečněji. Machar vymycoval krok za krokem ze své poesie každou lhostejnost,

ať se jmenuje dekorací či popisným objektivismem. Neznaje ohledů a smlouvání, vypověděl boj na nůž onomu pohodlnému a trpnému mechanismu veršovců bez temperamentu, kteří závisíce na básnické látce, sbírají motivy, loví figury, slídí po sceneriích. Jeho opravdu mohutná poesie, i když jest epická, má ráz velké zpovědi; každý rys má svůj vztah k básníkovu životu, jak jest prožit, probojován, protrpěn. Odtud Macharův prudký poměr lásky k Nerudovi a prudký poměr nenávisti k Zeyerovi. Neruda nenapsal verše, aniž by nenamočil pero do své husté a temné krve, aniž by básnický obraz nevytrhl z vlastních intensivních zažitků, aniž by neodposlouchal rhytmus vlastním tepnám a vlastnímu srdci. Naopak Zeyer, jenž se vůči životu nezbavil cizineckého poměru, spokojil se častokrát obnovováním cizích obrazů, parafrasí daných látek, pokornou službou básnické objektivnosti.

I historická poesie Macharova řízena byla v kořenech svých krvavou subjektivností, dynamickým odporem proti každému mechanismu. Bodli jste ostře nabroušenou dýkou k srdci postav na jeho historických plátnech, a tryskala vlastní básníkova krev. Rok 1897 jest terminus a quo. V naze upřímné knize „1893—1896", která později mezi sbírkami Macharovými zcela zmizela, našel básník po prvé vztah k antice: vášnivý, divoký, paradoxní vztah. Valerius Asiaticus, Nero, Julian Odpadlík, vztahují k němu přes němé a hluché věky ruce, a básník, odcizený svým vrstevníkům, chápe se dlaní těch prudce. Nejsou to vyschlé, vybílené, drolící se ruce marných mumií, nýbrž rhytmuje v nich horečná krev, vibrují pobouřené nervy, žhne vlhká pleť; ave, poeta, resurrecturi te salutant!

Básník prosí Merkuria, aby mu přivedl z podsvětí pouze stíny těch duchů, kteří dovedou mu po-

rozumět, vzíti na svá bedra kus jeho hoře, sesíliti jeho protest a souhlasiti s jeho dějinným pessimismem: s nimi chce obcovat, do jejich krajin touží putovat, jimi zalidní svoje knihy. Tak zasvítil mu i Damašek jeho smyslů, barevný a slastný Krym a později též Italie, nikoliv exotickou dálkou, chvilkovým dojmovým dobrodružstvím, nýbrž jako domov duše, pro který básník právě dospěl, kde po prvé se napila roztoužená mysl ze skutečných zdrojů jižního neromantického jasu, klidně rhytmované harmonie. Jen takto možno porozuměti Macharově antice, kde císařský Řím jest bytostným středem, a povrchněji pojatá Hellas pouhou předmluvou. Macharovo Imperium Romanum není naprosto objektivním obrazem, získaným ve studiu a v kombinaci: za každou postavou sténá výkřik básníkův po svalnaté síle, po rozumovém zákonu, po hromadné kázni, výkřik, jenž vycházel z hlubin věku úpadkového, rozvolněného. I v „Jedu z Judey" nebo v obrovském pamfletu, nadepsaném „Řím", jest koncepce krajně osobní, ač básník užívá namnoze masek a pseudonymů; zaměňte hesla judaismu a křesťanství slovy romantika a dekadence a pocítíte, jak se i tuto pádně a neodbytně vrývá do vaší mysli zkrvácený spár nejosobnějšího básníka.

Pohříchu ne již všude. Samo dekorační přičlenění ornamentální knihy „V září hellenského slunce" k logickému celku „Jedu z Judey" oslabuje účin, neboť básník zráží svou vlastní methodu. Uznává po prvé nadvládu látky nad tvůrcovou osobností. Evokuje figury pro figury, výjevy pro výjevy, scenerie pro scenerie, aniž sám se vzrušuje a vzněcuje. Uvádí do své knihy cizince, jimž není přítelem ni sokem; zabývá se deskripčně životními útvary, ke kterým nemá poměru; řeční a medituje o thematech, daných zevně, prameny, předlohami. Neodolává

vlastním nebezpečným dvěma schopnostem, z nichž jednou jest umění proniknouti ostrým intellektem okamžitě postavu, a druhou dar popsati jakoukoliv látku plným a hutným veršem. Opakuje se často; podává řídkou parafrasi předloh; ztrácí úsečnost a stručnost.

Hle, ďábel mechanismu brousí již paráty, aby ho polapil. Machar mu uniká, jak dovede. I když parafrasoval hellenské prameny a nedovedl se při tom v ryjbě postav i kresbě dějů vyhnouti lhostejnosti, prosytil náladu tak osobní pohodou, v níž se chvěla celá jeho touha po harmonii, po jasu, po mužném uklidnění, že básně konečně byly přece výrazem jeho personality. Avšak nebezpečí a úskalí tu byla. Ďábel mechanismu vyslal k básníkovi záludnou svou poslici, které se říká romantická idea cyklická, aby jej svedla. A básník neodolal.

Jeho poslední tři knihy „Barbaři", „Pohanské plameny" a „Apoštolové" popírají vlastní Macharův princip básnický. Jsou zradou na něm samém. Zradou na poesii.

II.

J. S. Machar byl vždy pessimistou. Nejprve nervy, později srdcem, posléze rozumem. Věřil vždycky ve zlo jako v konstantu, jíž nemožno vymýtiti z dějin lidstva, přes všecky tužby náboženských reformátorů, přes všecky sny básníků a umělců, přes všecky jasné koncepce filosofické a přes všecky oběti lásky. Na Golgatě hyne Ježíš nikoliv fysickou mukou, nýbrž poznáním, že věčně věků vládnoucím pánem srdcí a duší zůstane Satan, pán Tmy a Zla . . . Ježíšova obět byla marna . . . království Boží na zemi není než přeludem . . . Ani nové tři knihy ne-

mění ničeho na této hořké filosofii dějin. Není tu jásavý optimism Viktora Huga a Jaroslava Vrchlického, jimž legenda lidstva jest vzestupem od temnot k světlu, od křivdy ke spravedlnosti, od násilí k lásce. Ve všech třech nových Macharových knihách činí v popředí kříž, strmý, gigantický, nehybný kříž. V „Barbarech" stříká na něj krev ze zápasů mezi knězem a žoldnéřem, v „Pohanských plamenech" zakrývá drsné dřevo dříku i břeven umná malba a plastika umělců z rinascimenta, v „Apoštolích" utíkají se do jeho stínu nadšenci víry, ryzosti a pravdy se svými ranami a vzdechy. Ale ve všech třech knihách šeří se nad křížem dvě obrovské peruti netopýří, křídla to ducha Zla. A všude jest On vítězem.

V suchopárné a jednotvárné knize „Barbarů" zápolí papežství s císařstvím, smyslová rozkoš s klášterním asketismem, církevní modloslužebnictví s východním poznáním pravdy. Více než dvacet papežů reptá, proklíná, strojí úklady; staří klášterní annalisté se parafrasují až do únavy; drobné legendární a erotické příběhy jsou dekorační výplní. Která idea vítězí u Machara v zápasech středověké Evropy? Otázka není položena správně: zde není vůbec zápolení myšlenek, nýbrž animálních pudů, hmotných zájmů, panstvíchtivých instinktů. Vítězí pouze síla nadaná nejvyšším stupněm úskočnosti.

„Pohanské plameny" jsou knihou vlašské renaissance: místo mnichů italští malíři, místo německých císařů rodiny condottierů, místo klášterních kronik volná parafrase Vasariho s Mutherovým výkladem ... pouze papeži zůstávají, zvláštní to miláčkové Macharovi. Po prudkých březnových vichrech středověku rozjihla a sesládla Evropa; vášně mají umělečtější masku, zápasy divadelnější dekoraci, čtenář není unavován střízlivou prósou annálů, nýbrž mnohoslovným katalogisováním obrazů a soch.

Pod církevní korou bují hellenské jaro, aby ji konečně prorazilo; nevěřte však, že tentokráte zvítězí kladné hodnoty života. V umění ovládnou planí rutinéři, na trůnech rozkošničtí egoisté a v srdcích konečně temná a chmurná protireformace, vražednice všech laskavých pudů lidské bytosti. A přijdou „Apoštolové".

Reformationis primordia salubria et compendiosa. Řeční, káže, horuje se mnoho; náboženské traktáty vkládají se do veršů. Jednotě dostává se v duchu Denisově jednostranné apotheosy; Bílá Hora se probírá s nebásnickou důkladností Mistra Campana. Vítězí aspoň tuto idea reformace, nehmotný princip, pravda boží? Starý dějinný pessimism básníkův jest silnější: nad reformací triumfuje protireformace, protože se opírá o meč a o ďábla. A znovu volá Ježíš na kříži velkým hlasem: „Elói, Elói, lama zabachtani!"

Macharovy knihy nepatří k moderní novoidealistické renaissanci: nejen jednotlivec, ale všecko lidstvo jest v nich vázáno hmotnými silami, které v temném a beznadějném determinismu podlamují a omezují velké projevy mravních sil člověka. Úhrn zla přesahuje daleko ethickou vůli člověka, která nepřelomí svých okovů přes všecko úsilí velkých osobností, jež jsou jediným kladem této hořké planety. Dějiny jsou v posledních důsledcích obětí ďábelského mechanismu. Bohužel, samy poslední Macharovy knihy básnické také.

III.

Nečekejte v marné důvěřivosti, že Machar ve třech svazcích „Barbarů", „Pohanských plamenů" a „Apoštolů" proměnil v jednotící soustavu dějinně

filosofickou onen pessimistický názor o vývoji lidstva, jejž jsme odhadli na dně jeho nových básní sepětím jich se staršími díly. Neužil oné myšlenkové kostry za kompoziční princip svojí trilogie. Nerozvil ideové svojí koncepce v jednotlivých dílech cyklu „Svědomím věků" tak, jako hudební tvůrce symfonie rozvíjí ve velkých větách své skladby základní thema vždy plněji a bohatěji. Nadarmo sliboval úhrnný název „Svědomím věků", přibarvený spíše kazatelsky než básnicky, ideový organismus; místo něho dostává se nám konglomerátu, pojeného příbuzností látkovou. Sama básníka děsí místy pustá nuda mechanického řazení, a proto snaží se překonati ji sem tam drobnými ornamentálními výplněmi. Mezi annalistickými výpisky zaleskne se v slunci a v mlčení bezejmenná historická krajinka. Prostoduchý genre ze středověkého života usměje se mezi klášterními rozvláčnými kronikami. Uprostřed bitevních a diplomatických referátů zahlaholí břeskný rhytmus starodávného vojenského popěvku. Nad krvavými hrůzami protireformačními zatřese lehkými křídly bezstarostný ohlas lidové písně. Ale i tyto volné neepické vložky stojí pod podobnou starší Macharovou ornamentikou; často jim chybí nálada a nejčastěji uzavřená a zralá plnost básnického slova.

Vedle myšlenkové organisace schází cyklu ještě cosi nezbytnějšího: jednota osobnosti, kteráž by nesla celek. Pamatujete se, jak jindy u Machara i v básni nejobjektivnější krvácel kus jeho životopisu? Jak v obou primitivistických freskách „Matka Husova" a „Matka Žižkova" propukala pyšná intensita jeho synovské lásky? Jak posměšný Alkibiades provázel bitvu u Aigospotamů ironickými poznámkami, v nichž syčel básníkův vlastní vztek proti vůdcům národa? Jak v monologu unaveného Augusta

tiše sténalo Macharovo tušení dohrané úlohy, blížícího se stáří, marnosti vyžité existence? A tentokráte pranic z toho všeho (až snad dvé, tři umělecké samomluvy v „Pohanských plamenech"): v nehybné objektivitě nabízí se nám pouhá serie motivů vykořistěných chladně a lhostejně z minulosti.

Machar rozhodl se pro cíl naprosto protilehlý jeho starší, krvavě osobní poetice vlastní, zvolil cestu právě opačnou onomu výbojnému postupu krajního subjektivisty, vzal za vděk dávno překonanou methodou historických evokací. Chce s přísnou věcností referovati epicky dle pramenů o minulosti. Touží býti jen výpravným vyvolavačem mrtvých dějů, charakteristickým křísitelem dávných stínů, nezúčastněným reportérem o výjevech předešlých věků. Skutečně ničím více? Buďme spravedlivi a úplní: Machar, stav se z dramatického ideologa dekoračním realistou, snaží se stůj co stůj oblíti svoje děje dobovou náladou, ponořiti své postavy do kulturně historického osvětlení, zakrýti nedostatek dynamického živlu účinnou meiningovštinou neb reinhardtovštinou v epickém slohu. Znalci nebude se zdáti pouhou náhodou, že se tolik přiklání v interpretaci výtvarného umění k Richardu Mutherovi, tak dekoračnímu, tak výmluvnému, tak nedramatickému dějepisci. Nuže, jak uskutečnil Machar v posledních svých třech knihách tento dost skromný a docela mechanický program historické epiky v těžce řezaném rámci kulturně dekoračním? Zdá se mi, že nevalně.

IV.

Machar nestrhuje čtenáře nikde do dramatického napětí děje. Neodnažuje hybné síly historického vývoje nikdy v jejich nejkrajnějším rozvlnění.

Jen výjimečně odhaluje své postavy v prudkém rozporu vnitřním. Čeká, až děj vychladne v dějepisný příběh. Zaujme k burácení historických sil vzdálené a mnohdy i opatrné stanovisko, aby ho vlny nestrhovaly a nebrotily. Odstoupí od velké figury, dokud vášnivý var jejího srdce i osudu nesesedne se v studenou úvahu monologu. Opravdovým epikům houstne vypravování namnoze v napiaté drama; dialogické části přecházejí v soustředěnou stichomythii; vše se mění v pohyb, v postoj, v mimiku. Naopak mají u Machara převahu přímo formy protidramatické, v nichž pohodlně a poklidně vládne statický, kontemplační, trpný názor o životě.

Nevpadáme doprostřed diplomatické akce, která nelítostně zatahuje kličku kolem hrdla rekova a tím zcela přesunuje světovou rovnováhu; teprve, když vše jest zkoncováno a odbyto, zasedne zpravodaj ke stolku a buď v soukromém dopise nebo v politické relaci podá čistě vypracovaný referát o celém průběhu. Nestřetneme se, zatajujíce dech, s hrdinou v napiatých hodinách jeho krise, kdy celá bytost, vydrážděná k nejvyšší intensitě, vzpírá se kvačícímu osudu, nýbrž někdy v prázdni stáří, skorem nad hrobem, v meditační slabosti vypoví nám umoudřelý rek v soustavném monologu urovnaný průběh svého života pěkně po pořádku. (Ach, těch nekonečných monologů u Machara! Nenáviděl monologů nadarmo dramatik od hlavy k patě, jakým byl zralý Ibsen!) Nemísíme se do vražedných bitev barbarských císařů a králů, ani do úskočných piklů vlašských papežů, kdy pod divými kopyty cválajících vášní padají masky křesťanství s korunovaných a infulovaných hlav; musíme počkati, až kdesi v temné a bezhlasé celle klášterní podá o nich mnich-kronikář zřeďující a trivialisující zvěst. Před našimi zraky nevznikají obrazy s úsměvem náhle zrozených polo-

božských tváří a s barevnou rozkoší renaissančního jara; teprve když olej barev oschl, modely odešly, pěna tvůrčího procesu malířova spadla, dostaví se básník se zápisníkem a podoben katalogisujícímu řediteli obrazárny popíše vše důkladně s poučným životopisným výkladem. (Jak bychom si nevzpomenuli opět jiného dramatika od hlavy k patě, starého Lessinga, jehož dynamickému duchu se příčily takové alexandrijské popisy, mrtvé, nehybné, mechanické!)

Machar vystačil v celé trilogii touto oslabující methodou dodatečných referátů a vychladlých parafrasí. Rozřešení středověce tragického konfliktu mezi neobmezeným vladařstvím císařským a světským panstvím papežským podává studená dialektika učeného rozhovoru mezi Karlem Velikým a papežem Hadrianem. Drama z Canossy vypráví s nesnesitelnou rozvlekloslí a s marnou přítěží nejnicotnějších vložek otrocký ohlas letopisů hersfeldských. Prudká a vzrušená dcera barvíře ze Sieny, světice s plamenem na rtech a s mečem v panenské dlani, Kateřina, nejedná, nýbrž píše politický dopis s mnohomluvnou rhetorikou. Chmurná a těžká mlčelivost Dantova neodstrašila Machara, aby mu nevložil do úst nekonečnou promluvu ke Giottovi, ve které dramatické pointy života psancova klesly na řečnická themata. Kniha „Pohanské plameny" svádí k domněnce, že italská renaissance změnila umělce v povídavé rhetory, kteří se pro výmluvné výklady o svém umění nedostali k dílu; tak musí řečňovati Fra Angelico, Donatello, Botticelli, Lionardo, Michelangelo, Caravaggio, vyčerpávajíce v dlouhých monolozích kde který údaj, kde který postřeh, kde kterou poznámku Macharových umělecko-dějepisných pramenů. Hus nehorlí před námi v kapli Betlemské proti cizozemcům, nevzdoruje odvážným

skutkem hrozbě arcibiskupově, neroste z universitního bohoslovce ve vůdce lidu, nekrácí bohatýrsky na hranici: prostě rekapituluje v dojaté a nestupňované vzpomínce jednotlivá údobí svoji činnosti; a touže statickou methodou podáni nám nejen meditační rekové reformační, jako Chelčický neb Hus, ale i dramatičtí mužové činu, jako Luther neb Cromwell. Krvavý Jan Mydlář nestíná čtyřiadvacet hlav na Staroměstském náměstí — on koná o popravě pouze vyčerpávající přednášku. Valdštýn, svůdný problém pro veškeré historické dramatiky a dramatické historiky, nezjeví se nám v napiaté bezprostřednosti: jeho tělo tlí již v Kartouzích u Jičína, když podává Jaroslav z Martinic svou důkladnou, leč v podání mdlou relací o celé jeho tragedii Vilému Slavatovi.

Macharův poměr k vlastním epickým dějům a postavám není jen ideově nedomyšlený a osobně vlažný; není ani básnicky bezprostřední. Mezi básníkem a jeho hrdiny i příběhy stojí cosi, co brání mohutnosti uměleckého dojmu. Co odcizuje většinu skladeb čtenáři. Co mělo býti přemoženo, přetaveno, zdoláno.

Jsou to Macharovy historické prameny.

V.

Machar zpracoval ve svých posledních třech knihách obrovskou dějinnou látku. Středověk a tři století novověká, historii církevní i světskou, vývoj renaissančního umění i náboženské reformace, papežskou „chronique scandaleuse“ i anekdotický materiál k dějinám vlašského malířství. Zabral se do mnišských kronik a pročetl profánní dějepisy; přihlédl sem tam k věrohodným aktům a nepohrdl

prostořekými sbírkami důvěrných sdělení; opatřil si pomůcky náboženské i umělecko-historické. Zpracoval tyto dokumenty, leč neovládl, nepřemohl jich. Nenabyl k nim náležitého odstupu, aby odlišil podružné od podstatného, nepřekonal v sobě jejich jednostranného a malicherného pojetí, nevyprostil se z jejich povídavého tónu. Svazky Tomkova „Dějepisu města Prahy", kde fanatický mikrolog přejímá z letopisných svých pramenů zprávy o místních nicotnostech, probíráme se shovívavostí k této pedantické a krátkozraké důkladnosti. Ale co říci o moderním básníku, jenž přeruší epické vypravování o sporu císaře Jindřicha IV. s papežem zprávou o vylíhnutí neopeřených havranů v Pechnicích? Jenž román lásky Lippa Lippiho přerve výkladem o příbězích jakéhosi posvátného pásu Madonnina? Jenž prudce se valící tok umělecké konversace Raffaellovy zastaví bezvýznamnými historkami kardinálskými? Ať jsou tyto episody úmyslnou nápodobou neobratného slohu Macharových pramenů, či ať jsou prostě z nich převzaty, ukazují, jak historická předloha bránila básníkovi zmocniti se bezprostředně samé látky. Její podstaty, její epické tresti, jejího lidského jádra.

A tato odvislost, buď schválná, buď nahodilá, jde až do jazykových podrobností. Machar nezčešťuje cizích jmen svých pramenů, mluví o papeži Gregoru VII., císaři Heinrichu IV., zase o papeži Leonu X., králi Henrym IV., ba dokonce o Jungfer Gertrudě: což necítí právě on, jenž české řeči dovedl tak vtisknouti svůj spár, že i tato jména volají, aby byla přetavena, rozpuštěna, překuta? Snad jsou to maličkosti, ale přece symptomy. Najdou se i jinde. Protože Macharovy prameny jsou většinou rázu výpravného a to z dob, kdy nebylo přírodního smyslu, trpí většina Macharových nových epických básní

tím, že nemá krajinného pozadí, na němž by se rýsovaly postavy, a z něhož vyrůstaly by děje. Nedostatku toho nenahradí volně vložené krajinářské momentky, které jsou beze vztahu k epické podstatě knih. I v tom Machar se zpronevěřil svému starému umění. Řecké jeho motivy byly prosyceny vůní hellenské půdy, zrcadlily jižní nebe, zvučely hudbou hymetských včel. Zamračené děje „Jedu z Judey" vstávaly jako přísné stíny ze slavné Campagně, která nemizela ani na okamžik i v dějinné filosofii „Říma" z dohledu. Odlesky tohoto krásného názoru o jednotě vlašské půdy a italské národní duše kmitnou se ještě sem tam v „Pohanských plamenech", „Barbaři" však a „Apoštolové" nemají takového pozadí. Výjimky potvrzují jen správnost našeho kritického požadavku. Kolik získala suchá bohoslovecká disputace mezi Chelčickým a Biskupcem na břehu rybničném tím, že do ní šplounal stesk vody a šuměl povzdech rákosí! Jakou kulissu dala Praha hořící v slunečním západě zklamanému gestu znechuceného Zikmunda? Jinde však nepozval jí básník nikde za tragickou účastnici našich dějů, nesnažil se přečísti protireformační drama z jejího zdiva, z pláče jejích zvonů, z šedomodré mlhy jejích chrámů. Zdá se mi, že Svatopluk Čech měl ve svém „Václavu z Michalovic" jemnější a umělečtější instinkt pro účast tohoto genia loci v našem dějinném dramatě.

VI.

Básníkův poměr k pramenům a předlohám patří k oné oblasti umělecké činnosti, kterou výhradně řídí intellekt. Machar platíval vždy za příkladného básníka intellektualistu; za ostrého kreslíře rozumo-

vých linií, kde jeho současníci byli barevnými malíři impressionistických dojmů a temnosvitnými ‚virtuosy šeřícího se citového života. I jeho nové knihy jsou přísně intellektualistické: odtud jejich suchost a střízlivost, ale i jejich jasná, mužná, tvrdá upřímnost. Bohužel nepostavil Machar do jejich služeb nejvyšší dary svého intellektualismu. Jeho rozum koná zde sice v hojné míře funkci hromadící, kupící, sběratelskou, avšak nevyrovnává jí činností třídící, odlišující, vylučující. Machar tentokráte strávil své síly příliš v mechanické rekonstrukci a nepostoupil ke hlubokomyslné interpretaci. Prominul si též všecko zhuštění, soustředění, všecku námahu zkratky, každou obtíž zámlk, nápovědí, umělých point. Proto většina básní působí tak prozatímně, nahodile, libovolně. A přece nelze jich nazvati pouhými náčrtky: tomu vadí ta nepoměrná přítěž učených poznatků, kulturních jednotlivostí, historických materialií, snesených úmorně básníkem. Jsou to tři knihy velmi poučné. Historická repetitoria, paedagogům vítaná skladiště pro školní čítanky, hotová kulturní, umělecká a náboženská kolektanea. Avšak to se literárního kritika konečně netýče.

VII.

A básnická forma posledních tří knih Macharových? Právě na ní poznáváme nejbolestněji, jak umdlely a usnuly vyšší schopnosti poetova intellektu při mechanickém tvoření. Jak bylo libovolně improvisováno bez autokritiky. Jak básně vznikaly bez revise, bez retuší, bez úzkostného stilisování. Mnohé z nich psány jsou pouze pro zrak, aniž by ucho bylo kontrolovalo rhytmický chod, hudební plnost rýmů, zvukovou stavbu větnou.

I formově skládají se sbírky z básní dvojího charakteru. Jádrem knih jsou rozsáhlé, většinou nerýmované a iambické skladby výpravné, nesevřené do strof a plynoucí pohodlně širokým tokem epickým. Episody, vložky, meditační vsuvky udržují děj, a obdobně suchý výčet, jednotvárný popis, mechanické líčení věsí se výpravným veršům na křídla. Tyto básně, často ve formě dopisů, monologů, letopisů, relací mění se v únavné své beztvárnosti v pouhou rhytmovanou prósu bez barvy, bez lesku, bez vůně. Pak čtou se u básníka, jenž jindy dovede na své kovadlině energickým perlíkem formovati řeč a verš mistrovsky, takovéto ukázky „Sestra zpívala si píseň lásky, jak jí v upomínkách duše zbyla, než jí tady ostříhali vlasy.“ „Tu lidí statisíce se sešlo se všech stran, i mistrů všelikých a cechů velká síla.“ „Což když se stalo, šel lid zase po svých a nouzi hladu nesl trpělivěj.“ „Vatikán celý ihned naplnil se písaři, překladateli a vědci (iamby!).“ „A s našeho vzal vítr kusy střechy, že lije se tam — ale páni řekli: nač opravovat, vydrží to chvíli, a bude konec.“

Mezi tato základní čísla širokého výpravného proudu vložil básník, jak jsme viděli, drobnější ornamentální výplně. Mají i formově svůj ráz. Jsou to stručnější, uzavřené, stroficky členěné kusy, soustředěné ballady, zpěvné romance, vypointované obrázky historické kratších veršů a rýmové zdoby. Odečteme-li některé hrůzné sonety a neméně kakofonické terciny, najdeme tu ohlasy lidových epických zpěvů; dějepisné rýmovačky, jaké psávali Jan z Hvězdy a Simeon Karel Macháček blahé paměti; prostoduché legendy pro školu a dům ve slohu Františka Sušila. Jmenovitě v knize „Barbarů“, která umělecky stojí nejníže z trojice, nešetřil Machar tímto pochybným genrem. Mezi trapnými dvojverším: „Hlavy svatého Diviše“ čtou se na př. slova: „Klap-

klap, klap-klap cosi za ním zadupá, ohlédne se: Hrůza, hlava biskupa.“ Poutníci líčí svou nábožnou cestu ze středověké Prahy ke hrobům apoštolů v Římě touto veršovou malbou: „A lidi cizích řečí a jiných mravů zřeli a vždycky jsme se s nimi dost dobře srozuměli.“ Romance o Lancelotovi počíná slibnými verši: „Z pramene v lese koně pili, a rytíři se spolu bili. Před časem setkali se kdysi a mužný souboj slíbili si.“ Ve Vídni r. 1217 hovoří vévoda Leopold před křížovou výpravou k ctné své choti tato básnicky nectná slova: „A k tomu všemu pak já slovo dal už panu císaři Ottě — má choti rozmilá, je to zlý čas, hotové bludiště totě.“ „Satan“ vbodává hříšné své pohledy na zbožnou křesťanku, jejíž ctnost pohnula Machara ke hříšné sloce: „Chodívala do kostela, slušně zraky klopíc, hříchy svoje vyznávala, oči v slzách topíc.“ Ale zavírám knihu: nechci citovati více.

VIII.

Dojista v těchto zrůdných, úpadkově mechanických verších není vyjádřen ani *dnešní* Machar, kterého jsme se pokusili odlišiti od Machara dřívějšího, lepšího, dynamického. I dnes ještě zůstává v nejlepších svých kusech úsečným a břitkým mistrem hořkých dějinných point, drsným pánem hutného a mužného slova, hospodárným umělcem sytého a jadrného verše. I dnes ještě umí občas odhaliti pregnantní scénou, nezapomenutelnou figurou, krvavě tragickou situací zlomek dějin, úryvek osudu, tuchu věčnosti. Tak stiskne v „Barbařích“ báseň „Kismet“ čtenáři přímo hrdlo zhuštěnou hrůzou všetečného pohledu pod milosrdný závoj sudby. Tak projede v téže knize báseň „Jeptiška“ s krvavým výkřikem bolestné rozkoše srdcem jako nabroušený a náhlý

meč. Z „Pohanských plamenů" zapomeneme stěží na jemnou humanistickou variaci zádumčivých veršů „Eheu, fugaces, Postume", do nichž graciósně zachycen pablesk XVI. věku. Tak zalehne nám hluboko v mysl zachmuřená samomluva Caravaggiova, temně podmalovaná, s tvrdou a mohutnou modelací obrysů. Pobělohorská ballada se sarkastickou pointou „Apoštolové" ze stejnojmenné knihy působí jako prudký sled nenávistných výstřelů, které vypálila vášnivá zášť k protireformaci. A přece psala tuto tragickou grotesku táž ruka, která v monologu Ignáce z Loyoly před Františkem Borgiášem nakreslila v mohutných hieratických rysech děsivě pravdivou tvář Societatis Jesu s tím zevním ledem maskujícím zkrocenou vášnivost, že čtenář přímo myslí na velkolepou sochu vychrtlého a pathetického Borgiáše na Karlově mostě od krajně barokního Brokoffa.

Několik takových básní odškodňuje čtenáře i kritika za drtivou únavu, již značí četba i analysa cyklu „Svědomím věků". Ovšem právě tyto mistrovské kusy dávají změřiti hloubku úpadku, který značí básnický průměr trilogie od zralého Macharova umění. Jsou jeho velkou ctí, ale i přísnou obžalobou. A přece: nevěříme, že by úpadek byl trvalý a konečný. Básník, jenž, třeba výjimečně, dovedl se tak dramaticky útočným pohledem podívati v ukrutné oko dějinné tragoedie, bohdá ucítí zase ve svalech a v mozku dramatickou sílu, aby se vyprostil ze spárů ďábla mechanismu. A zatím co krátkozrací Macharovi obdivovatelé koří se právě tomuto jeho období úpadkovému, čekáme my, kdož ctíme v něm především básníka schopného dynamické velikosti, až se vyprostí. Pak zatleskáme mu právě tak opravdově, jako jsme dnes zasyčeli. Vše z plnosti přesvědčení a z plnosti důvodů. Vyložili jsme je snad dosti zevrubně.

Lyrický čin.

Za jedné z těch zmatených a napiatých chvil, v nichž mládež, hnaná neznámými a tím neodolatelnějšími silami svého pobouřeného nitra, ocitá se před záludnou křižovatkou sterých vábivých cest, vykřikl na samém prahu své básnické dráhy mladý poeta významné jistoty a tuchy ve způsobě výmluvné apostrofy k staršímu druhu, v jehož verších nalezl překvapen obraz vlastní své duše. Bylo to před dvanácti roky, když spisovatelé nového pokolení hleděli k Otakaru Březinovi jako k sladkému a moudrému mistru onoho básnictví synthetického, které, opájejíc se plnou nádherou života a vesmíru, podává přece pouze jeho podstatu, zákonnost, essenci. Tehdy zaznamenal Otakar Theer na první stránky své veršové knihy „Výpravy k Já“, kterou připsal básníku „Stavitelů chrámu“, tato jasnovidná a hutná slova sebepoznání: „Cítím, že jsem byl tím hledajícím, tím marným jezdcem, jenž pádí za tajemstvím svého vlastního nitra. Nejistota, hledání, tajemství byly pro mne zároveň rozkoší i bolestí, zklamáním a nadějí.“ Řešením psycholo-

gického úkolu, takto vytčeného, byly celé „Výpravy k Já", v nichž někteří nacházeli snahu po novoidealistické renaissanci, jiní zas rozkošnický naturism — jak rychle se zapomínají sebe zvučnější hesla! A když se nyní, po přestávce déle než desetileté, Otakar Theer vrací zase „Úzkostmi a nadějemi" k lyrice, uskutečňuje opětně to, co si byl za program vytyčil tenkráte ve významné hodině, osvícené náhlým bleskem intuitivního poznání.

Jest v tom zvláštní rozkoš vyhledávati vniternou spojitost dvou básnických knih, odtržených od sebe nejen dlouhou řadou let, ale i řadou odchylek myšlenkových a uměleckých; je to opravdovým požitkem pro literárního psychologa, uvědomovati si, že byly-li Theerovy „Výpravy k Já" slibem, jsou jeho naplněním „Úzkosti a naděje", opravdový to lyrický čin mezi tolika lyrickými experimenty poslední doby. Kde tenkráte se básník hledal, tam se dnes nalézá; kde tehdy bloudil, tam se nyní orientuje; kde před lety uhadoval, tam teď jasně vidí a bezpečně ví: — a přece kontinuita jeho vnitřní bytosti není ztracena. Dobrodružství smyslů, nervů a myšlenek značí jednotný vývoj, byť hluboko ukrytý: „Úzkosti a naděje" nezrodily se z velkých životních náhod, nýbrž ze složitých a zákonných nutností.

První rys, jímž se před ostatní současnou poesií českou zmocní Theerova lyrika svého čtenáře, jest její prudká, soustředěná a výbojná smyslovost. Otakar Theer jest od básnických svých počátků vášnivý a nenasytný sensualista, jenž celou bytost vrhá zvědavě, odvážně a bezohledně do varu a víru, do plesu a děsu složité a raffinované skutečnosti moderního světa, od něhož si žádá uchvácení, opojení, rozdrcení. Touží být plavcem ve vichru a v bouři, jehož loďka jest hnána v divé vřavě přes bradla, přes tesy, přes víry. Prožívá v rozjetém a přeplněném

vagoně rozkoš i děs davové vřavy a jako alkoholem neb smyslným chtíčem omamuje se hádkou a písní, nepřátelstvím i sbratřením kypícího zástupu ve vlaku. Vpíjí před jarem všecek hluk a ruch přístaviště, vání vlajek, píseň kladiv, skřípění hřídelů, svit čerstvých lodic, a všemi smysly mu zachvívá rhytmus odjezdu, fanfára vyplutí, kynutí dálek. Mísí se lačně do nedělního proudu na nábřeží, do lázně elektrického světla, do vlnění poprsí, loktů a boků. S rozkoší pohana, uctívajícího přírodní síly, oddává se moci živlů, věčnému kypění země, divokému letu vichru, svůdnému hukotu vody a nekonečnému neklidu plamenů: přímo cosi tvrdého, barbarského a svalového jest skryto v tomto Theerově kultu nahé a prudké síly, v tomto rubensovském opojení se tělem, pohybem, massou. Jen sensualista tak uvědomělý a kultivovaný jest schopen některých smělých a nervních postřehů, jež v „Úzkostech a nadějích" vryjí se až krvavě neodbytně do paměti. Tak hrůzná freska Života v toužebně vábivé písni osvobozující Smrti: „Otrokář drsný, se zdravým oddechem z hlubokých plic, důtky ni ve spánku od sebe nedal, v bok si je položil." Neb zhuštěně náladová skizza jižního kraje: „Vidím prach, který cestou se zdvihal, když omnibus jel mezi révou, pokojů jižní dusno, frak sklepníka. Nic už více." Nebo dva obrazy, pravdivě kruté introspekce „Samota — kočka sedne mi v týl, předouc, mne ukonejší" a „Tak jako netopýra na dřevo přibíjí vrat, chtěl sraci bych učinit svému". Tohoto žádostivého pijáka smyslných dojmů znali jsme ovšem již z „Výprav k Já"; co však tam bylo zvědavostí, proměnilo se v „Úzkostech a nadějích" v bezpečné poznání.

Ale v novém básnickém díle rozšířila se oblast smyslového chápání a vznícení Theerova o celou řadu možností. Vedle rušného světa davů zná

dnes tiché a cudné kouzlo samoty, vedle jiskřivé vřavy měst, nádraží a přístavišť zná i mlčení alpských sněhů, vedle bronzového varu letních odpůldní měsíční stříbření jarních podvečerů. Mluveno obrazem, vzatým z hudby: nejsou to pouze třeskuté dojmy polyfonické, jimž jest dnes Theer básník přístupen, nýbrž jeho duši zaujala i kouzla jemné a čisté hudby komorní, pláč houslí, stesk violy, zpověď klavíru. A snad nejde tu o pouhé obrazné rčení. Pozorný čtenář najde v „Úzkostech a nadějích" přímý vliv hudební, od zvukového ladění veršů, po symfonickou stavbu knihy, kde se básníkovi podařilo úplně vyrovnati rozčlenění na věty myšlenkové s rozčleněním na věty hudební. Tato jemňoučká kulturní tajemství byla energickému naturistovi z „Výprav k Já" docela nedostupna, a tehdy by nebyl dovedl napsati, či spíše zazpívati ani toužebné sloky z „Měsíčné noci", jež zní:

„Na moře myslím: v chvíli tu
se měsíc stříbří na hlati.
Mít duši láskou zalitu
a líbati a líbati!"

ani tu shelleyovskou hymnu večera, která se čte v básni „Poutník":

„Tu poutník zůstal stát. Nad zídku vykloněn
zřel stromy v zahradě . . . Jak stříbrný by sen
tu snily, tiše tak ty stromy, druh a druh,
ve vlídný, přítulný se spialy čarokruh,
již od let, v míru tak, vždy v květnu, na večer,
šly v koupel stříbrnou za sladké hudby sfér . . ."

A přece . . . všecek tento smyslový svět, ať zní fortissimem či ať zpívá v pianissimech, znamená pro básníka Theera pouhý povrch. Jsa důsledným dualistou, který nezná a nepřijímá pantheistického ztotožnění s vesmírem, založil Theer celou svou poesii

na dramatickém rozporu člověka a přírody, jednotlivce a vesmíru, intellektu a smyslové rozkoše, poznání a štěstí. Dle jeho esthetiky, která jest pravým protikladem názoru naturalistického, vzniká pravá báseň teprve tehdy, když tyto bytostné konflikty se octnou v nejprudším napětí, když vymršťují osobnost člověkovu k nejvyšší slasti či vrhají v nejhlubší zoufalství. Nenajdeme tedy v „Úzkostech a nadějích" jediné básně, jež by byla náladovou malbou, situačním popisem, statickým číslem; naopak všude bouří či teskní, zoufá či medituje dramatický konflikt. Pro to jsou nadmíru charakteristické čtyři hymny živlům, nepatřící jinak snad k vrcholům knihy; každý jiný básník by byl se obmezil na objektivní píseň chvály a díků, kdežto Theer promítá do země i větru, vody i ohně ony dynamické principy, jež vzpínají a nesou jeho duši v dramatickém zápasu s osudem.

S celou svou krvavou bolestností leží tento dramatický problém Theerova tvoření obnažen v jeho erotice. Není vyloučeno, že tomu neb onomu čtenáři se bude erotika zdáti vlastním hybným principem vší Theerovy lyriky a to stejně ve „Výpravách k Já", jako v „Úzkostech a nadějích": dojista cesta k poznání jde mu především ženou, a dobrodružství života jsou mu namnoze totožna s dobrodružstvími lásky. Ale čím vším se erotika jeho liší od běžného milostného básnictví! Theer nejen že nezaznamenává lyrickou řečí fasi za fasí svého erotického románu; jemu nestačí ani vyjmouti z něho kapitoly největšího napětí a nejvyšší ať smyslné ať citové krásy. Teprve ve chvíli, kdy intellekt či osudové poslání dostávají se do sporu s erotickým živlem, zpravidla již dožitým a překonaným, stává se láska Theerovi básnickou inspirací; většinou tedy láska mrtvá neb i láska v agonii. V „Úzkostech a nadějích"

zazní erotické tóny na místech nejdramatičtějších: když básník kontrastuje hrdý sen jinošství s mdlou realitou života; když vycení žárlivost naň své zuby; když vědomí samoty se přepodstatňuje v pocit umrtvující pouště; když po rozchodu účtuje poeta s ženskou představou „věčnosti" v lásce; když v rybím pohledu ženském rozevírá se naprostá jistota odcizení. Než, erotika Theerovy knihy vrcholí tam, kde zároveň vystupňován jest jeho pessimism: v delších skladbách „Tragická cesta" a „Děs minulosti". Obě básně patří úzce k sobě: totéž cyklické pojetí, táž trojí, ostře prokreslená ženská podobizna, totéž děsivé spojení rozkoše a ukrutenství, táž kletba nenávratné, ale přece nezapomenutelné minulosti. A co vyvolává si básník v těchto tragických reminiscencích ze svých erotických románů? Zda něhu, zda splynutí, zda rozkoš? Nikoliv, jenom onu hrůzu náhlého odcizení, onen vniterný povel, jenž vytrhl z milenčina objetí a přikazoval: „To opusť, všechno jest lež!" Hlas duše byl silnější než hlas smyslů i lásky.

Daleko mocněji než ve „Výpravách k Já" dal mu Theer zazněti v přítomné knize. Vedle hudebního principu značí tento filosofický živel největší nový klad „Úzkostí a nadějí". Druhdy ozýval se tento hlas u Theera jen jako záporná, odmítavá skepse, která rušila illuse smyslů; dnes však jest to opravdová intellektuální síla, která, překonávajíc celou soustavu nihilismu, dává konečně člověku peruti k odvážnému letu do dalšího života. Vedle tragického dialogu mezi smysly a poznáním tvoří základní motiv „Úzkostí a nadějí" veliké duo Smrti a Života, a celé „Úzkosti a naděje" dramatisují myšlenkový rozvoj od nihilistické samomluvy „Smrt zpívá" až k závěrečnému „Monologu srpnové noci", kde vítězí pocit a radost věčného života, věčného ruchu, věčného rhytmu. Přerod, jejž básník vložil do dvou posledních od-

stavců tohoto „Monologu", jest vlastní thema knihy, dané již jejím názvem. Řekl jsem výše, že Theer sladil řešení myšlenkové s řešením hudebním: do středu knihy, kde dominují hořké pessimismy „Opuštěného lomu", „Tragické cesty" a „Děsu minulosti", vložil všecky záporné temnoty svojí duše, temnoty samoty, temnoty nenaplnitelné touhy, temnoty odcizeného milování, temnoty žárlivosti ... zde vše má drsnou prudkost, krvavou pravdivost, černou vášnivost aneb zas stesk bez naděje, bez úlevy, bez úsvitu. Tomuto fortissimu úzkosti a zoufalství předesláno jest po prologické zpovědi umělcově několik básní, prosycených kouzlem a smutkem hudby, touhy, vzpomínky ... pianissima lyrikova; osvobozující hymnus Smrti jest poslední z nich. Velmi jemně promyslil a instrumentoval Theer přechod od pessimistického jádra knihy k jejímu kladnému a vítěznému finale, onu vlastní otázku, jak „Úzkosti" se mění v „Naděje". Nejprve vykoupe se duše básníkova v posvátných silách živlů, a když, mluveno řečí faustovskou, byla takto sestoupila k „Matkám", může porozuměti bolestnému štěstí tvůrčího umělce i svobodným duším všech věcí, jež jsou krásou pro krásu, ba ani odvěký dualismus kouzla a skepse, opojené síly a rdousivého dravce nemůže jí vrhnouti nazpět ... duše chce prožívati zmužile chvíli okouzlení. Kruh jest uzavřen: ještě jednou nad městem ve výši za srpnové noci prožije básník nástrahy smrti, ale nepodlehne. Čtenář, jenž prošel pozorně lyrickým dramatem jeho knihy, uvěří, že mohou, že musí „Úzkosti a naděje" končiti mužnou modlitbou:

„Ó, kouzlo přerodu! Ó, tajemných šťav nitra
ty chvíle čarovná! Bůh — vznět a proud a svit —
mne vdechne, s povrchu až zcmě budu smyt!
Ó, štěstí! V jeho žilách kapkou krve být
a srdcem slunečným hřmět v nová, věčně nová jitra!"

V.

(NĚKOLIK MEDITACÍ NAD STRÁNKAMI DOSTOJEVSKÉHO. — BÁSNÍK OBLOMOVA. — VEREŠČAGIN.)

Několik meditací nad stránkami Dostojevského.

V statečné knize pronikavých pohledů do života a do básnické tvorby — tušíte snad, že míním šťastně a včasně k nám uvedené privatissimum Dostojevského, jeho „*Deník spisovatelův*“, — mezi důvěrně osobními projevy přísného a laskavého ducha, mezi novinářskými poznámkami prohřátými paprsky hluboké moudrosti, mezi kritickými úvahami, vnikajícími až ke dřeni a morku ruského písemnictví, a mezi prudce rozhorlenými výbuchy srdce milujícího a mysli prorocky kárající svůj národ, čte se na pohled jen časová a příležitostná úvaha „Něco o výstavě“. Článeček, jenž při zběžném přečtení jest pouhým žurnalistickým posudkem výstavy ruských obrazů, znamená myslícímu čtenáři daleko více: jasnovidný psycholog ruské národní duše přehlíží tu umělecké síly svého domova ve chvíli, kdy duchovní Rusko chystá se k výbojné výpravě na západ. Žádný z řeckých dějepisců nezaznamenal nám, žel, důvěrné a upřímné úvahy řeckých plukovníků Alexandrových ve chvíli, kdy se připravoval pochod hellenských vojsk a hellenských myšlenek do Orientu; nevíme

pohříchu, zda Řekové věřili v hloubi bohatýrské své duše ve vítězství národní zbraně a věci a zda od něho doufali mnoho pro kulturní blaho své otčiny. Feodor Michajlovič Dostojevskij podává nám cosi podobného.

Píše se rok 1873. Rusko má již velkou literaturu, zrozenou z mravních a společenských křečí národa a podávající jejich znásobený a očištěný obraz svéráznou formou realistického románu; literaturu značenou jmény Turgeněv a Gončarov, Tolstoj a Dostojevskij. Má i podivuhodné malířství krajinářské, náboženské, genrové — odpusťte těmto zastaralým škatulářským označením, avšak píše se rok 1873 —; malířství, jež vedle zralých mistrů Kramského a Makovského honosí se prvními sliby genia Répinova. Snaha, dobýti zájmu západní Evropy pro tuto ryze ruskou, poctivou a přísnou velikost, hlásí se na několika stranách. Turgeněv, samovolný vyhnanec, apoštoluje ve Francii neúnavně pro ruskou literaturu, maje se arciť dočkati teprve za hrobem úspěchu svých snah. Ruští malíři chystají se poslati výběr svých obrazů na mezinárodní trh a poptavárnu evropské i asijské vzdělanosti, na světovou výstavu ve Vídni r. 1873. Dostojevskij, sbírající zajímavou časovou látku pro svého „Graždanina", jde se podívat na tento soubor ruských pláten, určených k exportu. Neočekávejte od Dostojevského odborného posudku o obrazech, jako neočekáváte odborné literární kritiky, píše-li Carlyle o pohádkových novellách německých romantiků, neb jako neočekáváte hudebního odborničtví, vykládá-li Kierkegaard operu Mozartovu: buďte však jisti, že Dostojevskij poskytne vám mnohem více. Stoje před obrazy Makovského, Perova, Répina, Geje a jiných malířů ruských, odhodlaných nastoupiti cestu vývozu, hledí na ně především jako na symptom ruské touhy nakloniti si

zájem ciziny; druhým symptomem jsou mu francouzské překlady Gogola a Puškina, pořízené zprostředkováním Turgeněvovým

Avšak Dostojevskij stojí v celku chladně k oné horlivé snaze získati si interess o ruské umění pera i štětce na západě; leč není to vlažná lhostejnost, nýbrž moudrá prozíravost. Dostojevskij pevně a horoucně věřil v kulturní missii Ruska v Evropě; častěji bývají citována právě z „Deníku spisovatelova" hrdá slova vášnivé messianské víry, v nichž slaví vlastenectví své nanebevstoupení: „Každý velký národ věří a musí věřiti, že v něm a pouze v něm jediném záleží spása světa, že žije toliko, aby vstoupil v čelo všech národů a dovedl je k nejzazšímu cíli, který jest jim všem předurčen . . . Veliká domýšlivost, víra, že chce a může světu říci poslední slovo, je zárukou nejvznešenějšího života národního." Tato zanícená a pyšná víra nečinila Dostojevského nedočkavým a nesoudným honcem okamžitého úspěchu ruského ducha; nezapomínal, že úspěch není ještě porozuměním, z jakého může jediné vyrůsti duchovní vítězství. Naopak ve své stati, která nám Čechům, právě teď nemírně a chvatně se shánějícím po rychlém uznání ciziny, připadá tak časovou a tak poučnou, Dostojevskij soudí se zdrželivou skepsí o tom, že by ve Vídni a v Paříži chtěli a hlavně dovedli porozuměti ruské duši v jejích bytostných vztazích k přírodě, k všednímu dni, k veselí života a k chmurám severní oblohy. A opět, jako by článek byl psán nikoliv o Rusku a o Rusech v sedmdesátých letech, nýbrž o Čechách a o Češích na pokraji dvacátého věku, se čtou Dostojevského věty o tom, jak nesprávno by bylo očekávati, že Evropou bude stejnou měrou naměřeno Rusku za to, že osvojovalo si, chápalo a pronikalo tak intimně celou západní vzdělanost, veškerou literaturu germánskou i románskou, že do-

sáhlo virtuosity v assimilaci všeho cizího. S obdivuhodnou pronikavostí vystihl tu Dostojevskij dvojí protichůdné tíhnutí nejen ruského, nýbrž i všeho slovanského duchovního vývoje. Na jedné straně nejkrajnější schopnost přijmouti, ovládnouti, přivlastniti si cizí prvky osvětové, někdy až za cenu vlastní duchovní samostatnosti: dychtivý a udychtěný kosmopolitism, skoro šílený let, jímž se má dohoniti ostatní Evropa, pofrancouzštění a poněmčení poesie, filosofie, historiografie; slovem vše, zač platila ruská literatura daň otroctví až po Puškina a Gogola. Ale na druhé straně, když odhodí se kosmopolitické masky a všesvětové kostymy, schopnost vytvořiti z plnosti národního života a z hlubin národního myšlení, umění tak svérázné, samoprávné a vyhraněné, že cizinec chápe je pomalu, namáhavě, pozdě. Podtrhuji slova *z hlubin národního myšlení;* a zastavuji se, abych rozvinul několik literárních myšlenek, jak podnítil je Dostojevskij jinou, starší statí knihy, *„P—bov a otázka umění“*, zaostřených polemicky proti „Sovremenniku“ r. 1861.

Prvou možnost slovanského duševního života, možnost světoobčanského přizpůsobení a přilnavého napodobení, vyčerpali jsme ve své literatuře až na dno. Obrodili jsme své básnictví v duchu a formách německé romantiky a chtějíce se od ní osvoboditi, učinili jsme to po mladoněmecku. Přesytili jsme se jednostranností německých vzorů a podnětů a léčili jsme literární svou dispepsii výlučnou francouzskou stravou; postupně jsme zasedali u tabule Parnassistů s královským stínem, ale přece jen stínem Victora Huga v čele, u stolu naturalistů a posléze u vybraných, ale krátkých hodů symbolistů. Teď však cítíme všichni, že konečně udeřila, výstražným i zvoucím tónem zároveň, hodina, kdy bychom měli nejlepší síly své bytosti zasvětiti ztělesňování možnosti druhé:

právě vytváření národní literatury z plnosti národního života a z hlubin národního myšlení. Bojím se však, že rozhodujíce se pro to, předčasně si usnadňujeme své dílo. V naivním uspokojení nežádáme k národnímu umění více než živé a barvité, dekoračně malebné a ethnograficky poutavé zpodobování lidového bytu a české společenské skutečnosti, jakýsi národopisný a kulturně historický realism. Odhoďme tuto lesklou škebli, v níž není perly! Opravdová velikost národní literatury počíná teprve tam, kde za živým a barvitým, teplým a zhuštěným podáním národního života — a jistě nemyslím na výlučné zobrazování ani života na vsi ani života v minulosti, pojatého v typických zjevech — rýsují se i mohutné, smělé a nové hodnoty myšlenkové, na nichž národ pracoval po století celým vnitřním svým osudem. Každá opravdu velká národní literatura — a víme přece všickni, že může to býti literatura národa početně malého — má svůj ideový a mravní poměr k vesmíru, soudí, boří a znovu buduje si jej po svém, odvozujíc ze zákonů nově vyposlouchaných a vycítěných, své vlastní pathos osvobozující síly, štědré dobroty, vykupitelské krásy.

Není tak hlubokého a skrytého údolí, aby barevnými závějemi jeho květů, aby obtíženými vinicemi jeho zrajících hroznů, aby jeho víry ztopenými do pestrého reje starodávných slavností nedalo se vystoupiti na osamělé výšiny strmých hor, kde lze v oddaném soustředění a v přísném tichu hleděti do dálek složitého světa a do hloubek zhvězděného nebe a vésti s nimi nové hovory. Pravý národní básník jest jen, kdo vykonal příkladnou tu cestu a kdo na vrcholcích promluvil s osudem a s Bohem řečí, jejíž slova, skladba i rhytmus váženy jsou ze studnic dávné národní tradice. Bylo by veta po národních literaturách, kdy národ nedával svým básníkům

více než zevní rázovitou realitu, než zvykovou, dějovou a dekorativní náplň a nikoliv zároveň i zorný úhel myšlenkový i směr pro kritiku hodnot i skizzu pro architektoniku ideí. Vše to je předobrazeno, napověděno, utajeno v kollektivním vědomí národa; národní poeta, velký odmykatel a naplnitel, přeměňuje latentní síly v čin, dává promluviti tajemstvím zpívajícím pod zemí. Národní literatura ruská nevděčí za svou velikost jen plnokvětému a jadrnému realismu, s nímž Gogol, Turgeněv, Dostojevskij a Tolstoj zobrazili ve velkých souborných a skladných typech ruský lid a kraj, ruskou společnost a přírodu, širou step a temné kouty Petrohradu, nýbrž daleko spíše původnosti a hloubce ideí, které ztělesnili ve svých postavách a dějích, v novosti a ryzosti světového názoru, jímž podložili svoje skladby, aniž porušili svézákonnost života, v smělosti a prudkosti kritiky, jíž podrobili své hrdiny a celý národ stojící za nimi, ba více, celou evropskou společnost vyznávající týž mravní řád.

A stejnou cestou šel Ibsen, zakladatel světové velikosti v literatuře norské: podává sice společenskou realitu severského světa zmítajícího se v konfliktech rozkládajícího se kapitalismu, podává ji v nebývalé praegnanci neúprosně pronikavého znatele, leč soudí ji zároveň smělou kritikou mravní a společenskou, jejíž klady i zápory temení ze staletých zkušeností národního genia norského. Můžeme dospěti i my Čechové jinou cestou k velké literatuře národní?

Leč chci se vrátiti k Dostojevskému, jehož soustředěný pohled upírá se na obrazová díla ruských mistrů, určená pro Vídeň. Dostojevský, jenž již několikráte proslovil obdobnou skepsi, prostě nevěří, že by na západě kdy mohli porozuměti podstatě ruského národního umění. Nejen že nevěří, ale nestará se vůbec, on muž vznětu a podnětu, o to, aby

porozuměli. Nelze ani vteřinu pochybovati o tom, že by Dostojevskij roznítil a nadchl se celou svou bohatou a štědrou duší, jednalo-li by se o to, aby na Rusi porozuměli čemukoliv krásnému a živnému, co by přišlo ze západu... odkud ta nevšímavost v opačném směru? Dovolte připomenouti, že na vlas tak jednal největší protinožec Dostojevského Goethe, přece arciotec tak zvaného světového písemnictví, založeného na vzájemné výměně literatur národních. Staraje se s krajní pečlivostí o to, aby Němci poznali kterýkoliv vynikající slovesný zjev západu i jihu, východního pravěku i soudobé poesie lidové, díval se stařec Výmarský lhostejně na to, zda také literatura jeho národa proniká do ciziny. Vyvrátil-li dějinný vývoj posledních 25 let Dostojevského skepsi o možnosti porozumění kultuře a literatuře ruské na západě, zůstává i na dále jeho i Goetheova lhostejnost k exportní propagandě činem mudrcovým. Národ, i když vytvořil umění hodnotné a svérázné, jež může obohatiti též cizince, neshání se po jeho uznání cizinou, nedělá mu cestujícího jednatele a korespondenční kancelář, nýbrž, čím jest si více jist hodnotami svých výtvorů, tím klidněji čeká — tomu učí i Zeus z Výmaru i křesťan a vyznavač z Petrohradu. Opravdový a horoucí zájem ciziny o literaturu toho onoho národ bývá podmiňován touhou a potřebou, vyvěrající z vnitřní nutnosti a úzkosti národní psychy. Kdy našla si Evropa, dotud nevšímavá k sotva vznikající literatuře německé, Werthera? Tehdy, když pocítila ony krise citovosti a vůle, jejichž Werther je evangeliem. Ruský román Turgeněvův, Dostojevského a Tolstého moh! najíti porozumění teprve tehdy, když Francie, unavená mechanismem a materialismem naturalistické své prózy, prahla po pathose mravním, po hodnocení ethickém po mysteriu oběti a vykoupení. A jak bychom si vysvětlili nepopěrný

vítězný úspěch Březinovy poesie v Německu, tak protikladný veškeré té nevšímavosti, s níž naši sousedé odpovídali na všecky promyšlené a organisované snahy o literární export? Jistě nejspolehlivěji tím, že český mystik podává v svrchované míře to, co jest snem a touhou dnešní lyriky německé a čeho sama jen skrovně chová: synthetický obraz vesmíru založený na jednotící idei, smělou architektoniku vidění a snů, kosmický rhytmus širého rozpětí.

Básník přijatý cizinou chápán a pojímán bývá zprvu velmi jednostranně, pouze v té oblasti svého tvoření, jež odpovídá oné touze, která otevřela mu brány. Pozvolna však naučí se cizinci čísti jej; zamilují si jeho typy; udomácní v jeho krajinách; navyknou sluch šumění jeho dialogu; pochopí hlubší smysl a skrytou krásu jeho genrových scén, jeho drobných episod, jeho dekoračních kreseb. Na Ibsenovi obdivovali se cizinci nejprve odvážnému kladení a řešení problémů morálních a sociálních; tím vlastně dobyl jihu. Avšak postupně došly pochopení i intimnější jeho dary: analytická technika dramatická, oekonomie stavby, zhuštěnost a plnost dialogu, symbolické umění, s nímž prohlubuje smysl věcí nejvšednějších, zázračný dar vystihnouti bez lyrických prostředků náladové ovzduší.

Ale porozumění postupuje v kruzích ještě širších. Jak zdomácní u některého národa jeden velký spisovatel, jest otevřena již cesta jeho krajanům, i když nestojí na jeho výši. Z vítězství Turgeněva, Dostojevského a Tolstého těží nejen zahraniční sláva Gončarova, Grigoroviče a Pisemského, ale i epigonů Čechova, Gorkého, Andrejeva. Země geniův zajímá celá, jako dalekohled namířený na veliká slunce vesměrná nechce přehlédnouti jejich oběžnic a měsíců. Dostojevskij sám nemohl tušiti, že jeho vlastní geniální interpretace petrohradské nejvšednější sku-

tečnosti otevře cizině oči pro genry Makovského jako netušil Turgeněv, že neruští čtenáři „Lovcových zápisků" snadno se stanou obdivovateli krajinomaleb Šiškinových.

Dostojevskému, jehož pravdymilovnost a pravdomluvnost dávají právě „Deníku spisovatelovu" ethos naprosto jedinečné i v ruské literatuře, tak vášnivě zamilované do pravdy, i když jest starou, škaredou a svraskalou ženou, nestačí přiznati, že nevěří ve vítězství ruské malby za hranicemi. Jsa naprosto neodvislý od mrzké tyranie t. zv. veřejného mínění a neuvyknuv lichotiti komukoliv, vyzná tento uvědomělý protinožec všeho žurnalismu, že ani sám nevěří v umělecké a lidské hodnoty obrazů určených k vývozu. Jest dosti geniálním a dosti samostatným duchem, aby měl odvahu nebýti všestranným a všecko rovně chápajícím i vděčně přijímajícím pozorovatelem a chvalořečníkem, odvahu, za niž by se průměrný novinář z hloubi duše zastyděl, a za niž by jej jeho chef-redaktor vyplísnil, ukazuje k tomu, že moderní žurnalista jako pravý opak starého Sokrata má věděti vše, rozuměti všemu. Dostojevskij naopak ukazuje se nám krajně jednostranným, a než nás seznámí s tím, co plně chápe a co opravdově miluje, ohradí se s celou svou čestnou rozhodností proti všemu, co odmítá a čemu prostě nechce rozuměti.

V této promyšlené a uvědomělé jednostrannosti vidím přímo rys geniální: alespoň žádný opravdový genius neobejde se bez ní, třebaže historicky založení školenci a školáci nedovedli toho pochopiti a — odpustiti. Goethe, v celku praotec skoro všeho, co se jmenuje německou romantikou, odsoudil a s osudnou příkrostí odmrštil největšího tragika romantické doby Kleista. Renanovi, jenž odkázal novodobé Evropě sladké a složité umění oddati se rozkoši všech

kultur, všech filosofií, všech náboženství, byl Darwinův evolucionism potvornou hádankou. Tolstoj, jenž s hrdinskou trpělivostí ruského oráče vyorával i na nejtvrdších skalách i na nejsypčejších písčinách hluboké a úrodné brázdy „lidského, příliš lidského", obrátil se brutálně zády k nejlidštějšímu ze všech básníků, k Shakespeareovi. Ale bez těchto překvapujících defektů, vyhnaných až do obrovité krajnosti, nebyl by Goethe Goethem, Renan Renanem, Tolstoj Tolstým a vůbec genius geniem; tato jednostrannost nepatří jen k intellektuální jejich osobnosti, nýbrž spíše skládá část jich osudu, právě jako chmurný fanatism patří k osudu Mohamedovu, selská neústupnost k osudu Lutherovu, studená logičnost k osudu Napoleonovu.

Při přehlídce obrazů Dostojevskij zaujal naprosto odmítavé stanovisko k historickým a náboženským malbám, v nichž do sedmdesátých let na Rusi viděli a uctívali vrchol národního umění, a v nichž starší ruská škola malířská opravdu vytvořila několik mistrovských děl. Historického umění Dostojevskij vůbec neoceňoval a nedoceňoval; jest obecně znám jeho zdrželivý chlad a jeho tendenční věta, jimiž r. 1869 vyjádřil svůj vztah k právě dokončené „Vojně a míru". A přece Dostojevskij naprosto nepatřil k oné radikálně-liberální levici v ruské literatuře, která viděla v historické tradici a v jejím slovesném udržování i oslavování největší nebezpečí pro mravní a společenský pokrok ; naopak cítil vášnivě v národní minulosti všecky živé a živné síly národní existence. Avšak literárně neměl naprosto vztahu k historickému umění: viděl dosti dějinné velikosti a dosti dějového bohatýrství v přítomnosti a nemusil jich hledati v časové dálce.

V ruské literatuře vůbec přes všecek horoucí vlastenecký tradicionalism historií a povídek Ka-

ramzinových, přes veškerý vliv románů Waltera Scotta, přes všecko úctyhodné úsilí Alexeje Tolstého o stvoření velké historické tragoedie ruské znamená historický román, historická povídka, historické drama o mnoho méně než v západních literaturách slovanských, než u Poláků a než u nás. Rusům naprosto chybí onen historicko-elegický tón, jenž glorifikuje minulost a hledá jen v ní opravdovou velikost. Naopak, velcí ruští spisovatelé cítí na rozdíl od básníků polských a našich, že sami žijí ve velké době dějinných přerodů, společenských a kulturních formací, že právě zde mohou a mají hledat hrdinství, velké osudy, tragický rhytmus činů i tuch. I oni píší historické romány — avšak historické romány své doby, neboť čím jiným jsou „Hrdina našeho věku" od Lermontova, Gončarovův „Oblomov", Turgeněvovi „Otcové a děti" neb Dostojevského „Běsi"?

Leč namítnete mně: což Tolstého „Vojna a mír", tento prototyp historického románu vůbec? Nezabíjí jedním rázem vyslovení toho jména všecku argumentaci, podnícenou skepsí Dostojevského? Nikterak. Tolstoj nepostavil se ve „Vojně a míru" příkře proti západnímu románu historickému, jak jeho vrcholky značí V. Hugo, G. Flaubert, K. F. Meyer, pouze hromadnou psychologií dějin, nýbrž ještě věcí podstatnější. Kdežto básníci historických románů na západě prchají do minulosti před svou dobou, kouzlí si suggestivně a s evokační silou věku kulturní oblasti, společenské scenerie, do nichž nedoléhá pranic z našich zápasů, krisí, nadějí, postupuje Lev Tolstoj opačně: aby porozuměl vůdčím silám přítomného Ruska, sleduje jeho kořeny zpět, a tak jeho román mohl by se obdobou k veledílu Tainovu, komponovanému příbuzně jmenovati „Počátky současného Ruska" — vše, o čem Tolstoj psal z napoleonské velké doby, hýbalo dle jeho zkušeností stále ještě Ruskem šede-

sátých let, společností, v níž sám byl vyrostl a z níž prchl „na step". Jen tak vznikl ve „Vojně a míru" román nejpalčivější skutečnosti a nejživější přítomnosti, ono epos, jež jest zároveň velkou dějinnou filosofií moderní Rusi, a nikoliv triumfem archaeologického umu, evokační čaromoci, přísné impassibility. Jen tak bylo možno, aby v něm postava Platona Karatejeva tak intensivně, tak horce, tak bolestně ztělesňovala nejosudnější životní problém Tolstého z konce šedesátých let, problém oproštění, znovuzrození v evangeliu a v oběti. Neosměluji se v této souvislosti mluviti o našem historickém románu. —

Dostojevského soud o náboženských obrazech Geových překvapí podivnou směsí důmyslné a upřílišněné theorie a příkrých nespravedlivých postřehů; není to poprvé, co Dostojevskij jasnovidně proniká až ke kořenům některé ideje, aniž by při tom překonal vlastní bezradnost v otázce umělecké její formy. Čím výše staví myšlenkové i emoční cíle náboženské malby, tím odmítavěji dopadá jeho úsudek o biblických komposicích Geových . . . nespolehejme příliš na správnost jeho názoru o „Tajné večeři" . . . Zamyšleme se raději o historické ironii tohoto případu, o hořkém smutku, vyvěrajícím z poměru Gea a Dostojevského. Je-li ve výtvarném umění ruském vůbec analogie pro biblické vise a chmurné legendy Dostojevského, pro úchvatné vidění opilce Marmeladova o Kristu soudci, pro dantovský výjev mezi Velkoinkvisitorem a Spasitelem, pro duševní svět starce Zosimy, pro ono celé freskové evangelium přeložené do mystického jazyka ruského rozkolu, jsou tyto analogie kromě několika kamenných hrůz Antokolského jenom na obrazech Kramského a Gea. Ani u Holmana Hunta, ani u Gebhardta, ani u Uhdeho, nýbrž i těchto dvou mistrů Tretjakovské gallerie jest plně uskutečněno to, co tanulo na mysli

tvůrcům Platona Karatejeva a Soni Marmeladovny: znovuzrození evangelia uprostřed chudoby a bídy, evangelia, jež jest září a jasem, evangelia svítícího rembrandtovským temnosvitem do všech pustin a nocí prokletého života. A co řekl Dostojevskij, básník tohoto náboženství, malíři jeho Geovi, tvůrci „Tajné večeře" a „Ježíše před Pilátem"? Zda podal mu ruku a uvítal jej jako bratra ? Nikoliv, Dostojevskij, neúnavný hledatel jiskry božství v člověku, napsal o něm dva drtící řádky: „Tu není nic vyloženo, tu není historické pravdy; tu ani pravdy genru není, tu je vše falešné." Nevím, zda čekal Ge na dobré slovo Dostojevského; nevím, zda zabolela jej příliš tato věta; vím však, kolik osamělé tragiky geniovy odhaluje tento případ. Genius stojí sám, opuštěn, strádá tím, že skoro nikdo mu neporozumí: když však přijde duchovní bliženec, bratr jeho touhy, přítel jeho snů, druh jeho nadějí — nepozná ho, spoután a vázán jednostranností, která je podmínkou i kletbou genia. Který tragik nám zbásní tento strašný osud?

Tichý obdivovatel zamračené a chudé ruské krajiny, rozhodný odpůrce honosných maleb historických, přísný a chvílemi nespravedlivý soudce náboženských pláten náhle se rozjaří, rozohní a radostně rozhorlí, jakmile upře pronikavý a neumdlévající zrak na charakteristické ruské obrazy genrové. Ke chvále drobných důvěrných scén malovaných štětcem Makovského, Perova a Rěpina Dostojevskij zapěl několik strof v próse, na nichž leží vlídný svit oddanosti, pohody a něhy: zde ustoupil kritický soudce výtvarných děl úplně homerskému epikovi, rozumějícímu řeči věcí a naslouchajícímu jí pozorně a bez únavy. Prožívaje celou rozradovanou bytostí intimní slast maloměšťáků okouzlených v světnici ptáčníkově rokotem slavičím, pak sleduje neméně

intensivně rozmarnou hru chvastavého hovoru lovců po honu, hned zas vpíjeje slavnostní náladu svátečních literátů notujících si z plných plic v kostele, Dostojevskij si uvědomuje stále znovu, že jest doma mezi svými, uprostřed ruského lidu a ruské přírody a dává se unášet tím blahem. Rozhodně prohlašuje ve smyslu základní otázky svojí stati: *procul este, profani;* jest přesvědčen, že ve Vídni nezachytí diváci nic z ruského vzduchu proudícího z obrazů, že jednotící nálada spojující děje, scenerie, figury jednotlivých obrazů v organické celky vyprchá i nejpozornějšímu neruskému návštěvníku výstavy — ale tím důtklivěji nutí svoje krajany, aby se zasvětili požitku vyvěrajícímu z oddání se těmto ruským genrům.

Neznám národa, jenž by byl dovedl vložiti tolik umělecké kultury do nepatrného genru vybírajícího malý důvěrný výsek z běžné, nepatrné skutečnosti jako právě Rusové, jejichž umělci předstihli i svoje anglické mistry Fieldinga a Dickense, Hogartha a Wilkieho. Anglie, která v největším básníku tohoto směru, v Dickensovi, vykupovala se z genrového pojímání reality širým a osvobozujícím humorem, nežije dnes již, alespoň ve vrcholných svých zjevech, z interpretace genru. Rusko se k ní však vrací vždy znovu. Poslední ruské umělecké vítězství na západě značí úspěchy ruského divadla; dramatikové i herci vyhráli tu současně bitvu. Avšak čím jsou dramata Čechovova ze sklonku jeho života, čím „Strýček Váňa", čím „Tři sestry", čím „Třešňový sad" a čím obdařil nás Gorkij v „Měšťácích"? Tu není dramatické architektury, tu není charakterů rozvitých až k nutným konfliktům, zde schází velká konstruktivní idea i mravní pathos, slovem vše, co tvoří moderní drama od Kleista a Hebbela k Ibsenovi. Za to dává nám Čechov i Gorkij cosi specielně ruského: scenické umění genrové, dramatisovanou řadu intensivně

nazíraných, protrpěných a promítnutých scen z šedivého toku života, lyricky stupňovaný sled drobných výjevů každodenního živoření, ale tak, abychom neodvratně cítili stále neodčinitelnou spoutanost této marné existence. Tak hraje Čechova a Gorkého Stanislavskij s Moskevskou družinou: v inscenaci, v režii, v gestu, v dekoraci není jim pranic tak nicotným, pranic tak nepatrným, pranic tak všedním, aby se tomu neoddali vášnivě a plně, aby to nezasazovali s pokornou zbožností do celistvého obrazu, aby krvavou intensitou svého podání nenaznačovali, že za každým maličkým, šedivým a střízlivým faktem skrývá se cosi strašně důležitého, často celý osud lidí zakletých do bídy a nudy nicotného bytí.

Snad na scéně dá se snáze než v knize a na obraze uhodnout, že opravdovým ruským umělcům, i když si tvoří pouhý genre, jde o cosi vyššího. Na střípku všedňoučké, často pošetilé scény zrcadlí se jim celý člověk, trpící a bloudící, ale nikdy bez plamínku božství: odtud ta intensita podání, ta něžná pozornost pro detail, ten dotek měkký a důvěrný. Proto miloval Dostojevskij obrazy Makovského, Perova a Rěpina, že viděl jejich figurami hloub do vážnosti života, že za jejich ovzduším otvírala se mu atmosféra vyššího poznání zákonnosti lidské existence, že genrovou scénu pojímal jako zkratku osudu. Nepřeceňoval svých miláčků; přiznával si, že prozatím hlavně jen slibují; volal okouzlen mladistvým mistrovstvím Rěpinovým, „Ano, pane Rěpine, ke Gogolovi je strašně vysoko: nezpyšněte nezaslouženým úspěchem. Náš genre je na dobré cestě a talenty jsou, avšak něčeho se mu nedostává!“ Rěpin uposlechl tohoto hlasu příliš svůdného a neustrnul na vněšnostech genru — a teď stojí, maluje-li genre, tam, kde jsou Turgeněv, Dostojevskij ve svých genrech: dává prozařovati totalitě

lidské sudby každým výjevem, jen jakoby nonchalantně zachyceným.

A naše genrové umění, kterému jsme uvykli eufemisticky přezdívati český realismus? Vyplýtvali jsme na ně v posledních třiceti letech dosti sil: zmaloměšťli jsme svými maloměstskými obrázky, stali jsme se příliš opakovanými pohledy do rodin krátkozrakými, prach vířící v předměstích, kde stály naše fotografické aparáty, dusí nás přímo. A přece jak mělce, jak chladně, jak povrchně jest to vše žito, jak libovolně arranžováno bez přesvědčivé zákonnosti, jak nedokresleno, jak smyto, jak rozmazáno! Žijíce málo intensivně svou přítomnost, reprodukujeme ji bez intensity; promíjejíce srdci zdlouhavý jeho tep, nečiníme ani na své smysly přílišných požadavků a nároků. Skutečnost nám dopola uniká, a to, co by mělo být jejím stupňovaným zobrazením, jest jen matným jejím odrazem. A proto za naším genrovým uměním ať slovesným ať výtvarným nerýsuje se nic obecně lidského, nic bytostně národního, žádný zákon života, žádná tragika věku. Nejvýš trochu šedivé, dusivé, mrzuté nudy, šklebící se v jizbách, kde neměli síly zotvírati okna vstříc slunci.

Nezapírejme si své mdloby: přísnost k sobě samému jest nejúčinnější disciplinou národa. Když psal, nikoliv, když žil Dostojevskij svůj deník, byl chvílemi až krutě přísným k svému národu, jenž již tehdy byl i duševně *velkým* národem. A dnes po čtyřiceti letech mohou jeho slova býti i v cizí zemi požehnáním.

Básník Oblomova.

I.

Ruští básníci nesnesou, aby čtenář zaujal k nim klidný a rozvážný vztah uměleckého obdivu a estetické vděčnosti, nýbrž vymáhají na něm rozhodné a vášnivé city nadšeného opojení, náboženského souhlasu neb příkrého odporu. Jako strhují oba bouřliváci, Puškin a Lermontov, hudbou svých demonicky sladkých veršů všecky mladé duše k lyrickým horečkám s rozkošnými i děsivými sny, tak plní melancholický a elegický básník marného toužení a milování, Turgeněv, srdce nebezpečnou a neodvratnou nákazou hlubokého smutku, jehož jako košile Nessovy nelze svléci, aniž bychom nevyrvali zároveň kus své bytosti... a podobnou churavou suggescí působí i duchové daleko menší v tvůrčí schopnosti, ale stejně beznadějní v koncepci života, na př. Garšin neb Čechov. Ale co znamenají všecky tyto prudké emoce umělecké vůči vitálním otřesům a rozvratům celé mravní úsoby, jež jsou sloučeny s četbou Dostojev-

ského a Tolstého? Dostojevskij, magický jasnovidec a nejchmurnější mystik, přivádí divnými kouzly neodolatelného krysaře duší a psychologickým temnosvitem, hodným Rembrandta, celou bytost do napiatého stavu, velmi příbuzného hromadné suggesci náboženské, ochromí vaši vůli, spoutá vaše schopnosti analytické a vnutí vám svůj velkolepě vášnivý, divoce zoufalý a při tom tajemně křesťanský obraz světa. Sotva se vymaníte z nadvlády tohoto posvátného ďábla, tohoto blahoslaveného knížete temnot, již vás má v moci Tolstoj, v mnohém protinožec Dostojevského, duch epického klidu, jasné mužné síly, pravé nekonečné ruské šíře — mluvím ovšem o Tolstém umělci, nikoliv o zakladateli náboženství. Leč ani Tolstoj neponechá vám pokojné rovnováhy a volného odstupu od svého díla: když jako velký básník postav a osudů, jednotlivců i zástupů, začaroval vás do svého kruhu, přesvědčí vás se stejným důrazem, že pouze jeho mravní a dějinný soud o vášních a vinách obstojí před stolicí Nejvyššího.

Proti těmto naléhavým a prudkým mistrům literární i myšlenkové suggesce jest ve zlé nevýhodě několik slovesných umělců na Rusi, kteří, zachovavše objektivnost ke svému dílu, zachovávají ji též ke svému čtenáři a tvoříce v střízlivém denním světle, přejí si, aby v něm byli čteni s otevřenými smysly a s estetickou vnímavostí, ale též s rozumem, soudícím klidně a nepředpojatě. Kdo, táži se důrazně, vedle Alekseje Feofilaktoviče Pisemského strádal tímto osudem více a bolestněji než Ivan Aleksandrovič Gončarov? Kdyby nebyla kritika ústy bystrozrakého Dobroljubova vyřkla svoje veto, bylo by obecenstvo padesátých let přehlédlo jeho „Oblomova" pro Turgeněvovo „Šlechtické hnízdo", kdežto jeho „Strž" doposud stojí ve stínu jak „Otcův a dětí" a „Noviny", tak „Běsů", děl to, v nichž jest líčena a psychologicky

vyložena táž vývojová perioda reformy a revoluce na Rusi. Bylo-li r. 1912 vřele vzpomínáno památky stých zrozenin Gončarova, jest to jen zásluhou ruských intellektuálů, kteří v něm vidí typického nositele západoevropské kultury a spravedlivého soudce ruského života právě s hlediska tohoto kulturního západu; široké však davy čtenářů, lid, mládež, ženy, neodložily dodnes zdrželivé reservy k básníku „Oblomova", ačkoliv se již ve škole učí, že vytvořil jeden z nejhlubších a nejpravdivějších typů ruské duše národní.

Nad osobností i dílem Ivana Aleksandroviče Gončarova rozestírá se vážný, vyrovnaný klid; nikde nevystupuje ušlechtilý a střízlivý gentleman, přísně šetřící společenských konvencí a velkoměstských forem, ze svého, pečlivě chráněného závětří a naprosto neuznává za vhodné ani mísiti se do veřejného života, jejž pozoruje všestranně a jemuž podivuhodně rozumí, ani vystavovati svou osobnost na odiv v dílech, kterým věnuje celý život ve vážné kázni svědomitého a jen zvolna pracujícího umělce. Gončarov, jenž v líčení hospodářství Anny Pavlovny Adujevé a ve „Snu Oblomova" mistrovsky, ba přímo homérsky vylíčil ruský venkov, či lépe venkovské hnízdo šlechtické, míse ironická pozorování do popisu patriarchálního, byl sám synem povolžského venkova, ale zprvu za dob studijních Moskva, pak daleko vydatněji Petrohrad amalgamovaly jeho povahu, takže platí právem za typického velkoměšťáka ruské literatury. Gončarovo srdce — a to bylo hluboce utajeno pod uniformou vysokého úředníka, pod společenskou konvencí měšťáka, pod evropskou kulturou intellektualisty — nezapomnělo vlastně nikdy na venkov, leč snilo o něm jen jako o nenávratné dálce, dětské pohádce, elegickém přeludu, kam není naprosto možno se vrátiti, zatím co po-

vznesený rozum ironicky se posmíval oné pošetilé „asijské hranici“; v básnickém tvoření se Gončarov důsledně vyhýbal líčení lidových postav a mravů venkovských, o kterých neměl psychol gické zkušenosti. Ač v jeho tepnách kolovala krev rodu kupeckého, přece zakotvil úplně a trvale ve stavu úředním, jehož mechanism a zkostnatělost sice nenáviděl a nejednou v románových dílech ostře ironisoval, ale přece přijímal jako nutnou přítěž povolání dobře hovícího jeho zálibě pro pořádek, pro klid, pro pravidelnost. Pohlédneme-li pod studený a drsný povrch dvou positivních postav v románech Gončarova, jimiž jsou důslední realisté v zásadách i činech, Petr Ivanič Adujev v „Obyčejné historii“ a Andrej Karlovič Stolz v „Oblomovu“, poznáme, že daleko více než běžný ruský byrokrat, jakým byl sám básník, imponoval mu samostatný, neodvislý podnikatel, továrník neb peněžník anglického typu a liberálních zásad; — statkář, kotvící v půdě a žijící mezi lidem, nebyl Gončarovu ani sympathickým zjevem, tím méně žádoucím ideálem. Svobodný muž dle moderní představy Gončarova nelpí stále na jednom místě v témže ošumělém chalátě a na starodávném rodinném divaně, nýbrž má křídla, která jej nosí po širém světě; i Gončarov sám, který byl po celý mužný život přikován k psacímu stolku ministerské kanceláře, připial si je jednou a na „fregattě Palladě“ obeplul svět a napsal o své cestě barvitá a vzletná pojednání, jež se počítají ke skvostům ruské prósy — v románech však Gončarov naprosto neužil nikde těchto mocných dojmů svých vnímavých smyslů.

Úředník finančního ministerstva, chef censurního oddělení, redaktor vládních novin, konečně pensionovaný skutečný státní rada nevyhledával styků s literáty, ba vyhýbal se jim, ač kdysi Gercen a Ogarev patřili k jeho přátelům, ač dva tak vynikající

kritikové, jako Bělinskij a Dobroljubov, uvítali jeho velká díla, — i v literárních otázkách byl Gončarov především důmyslným pozorovatelem z dálky, jak svědčí nejeden blesk bystrého názoru v jeho knihách, nikoliv však veřejným účastníkem. Gončarov neudržoval pražádné literární korrespondence ve vlastním smyslu, ale i své osobní dopisy určil v závěti zkáze, maje cudný odpor ke všemu důvěrnému, odhalenému, nediskretnímu, pokud se to tlačí do veřejnosti: snad samojediný z celé ruské literatury uskutečňoval Flaubertův požadavek „impassibility" spisovatele, ztrácejícího se naprosto za dílem. Proto zůstalo též zcela utajeno, jakou účast na jeho vnitřním vývoji měla žena; zevního podílu na něm neměla. Jest však velice pravděpodobno, že Sonička, že Naděnka, že Julia Pavlovna z „Obyčejné historie", této autobiografické knihy Gončarova mládí, jsou podobiznami žen, jež básník v mládí miloval, a ten, kdo stvořil postavu Olgy Iljinské, vedle zpřízněné Shakespeareovy Porcie a Puškinovy Taťány jednu z nejkrásnějších typů moderní dívky, jistě mnoho studoval duši ženskou, a to nejen průměrnou ruskou dívku jemné vrstvy společenské, kam obracel své zraky hlavně Turgeněv, nýbrž i ženu prohloubenou a obohacenou kulturními a mravními podněty nové Evropy. Ale Gončarov, na rozdíl od tak mnohého krajana, uznává a líčí ruskou ženu výhradně, pokud jest dámou, dobře vychovanou příslušnicí vznešených neb alespoň zámožných společenských kruhů, pokud nesnaží se vymaniti ze zákonů a forem elegantního světa: emancipace, kterou provádějí Gončarovy sympathické hrdinky, začíná a končí se v oblasti citů, názorů a ideí, nikoliv v říši společenských útvarů. I tu jest patrno, že nedůvěra, kterou chová Gončarov ku převratům všeho druhu, jest spíše nedůvěra gentlemanova než konservativcova.

Ivan Aleksandrovič Gončarov daroval literatuře kromě zmíněných líčení cestopisných tři mistrovská díla románová, nic více, nic méně. Z nich náleží „Obyčejná historie" a „Oblomov" těsně k sobě a to dobou vzniku i psychologickým obsahem, kdežto „Strž", napsaná na konci mužných let, zaujímá postavení zcela samostatné.

Jako hotový a ucelený umělec, zkušený a střízlivý znalec života, přesný a bohatý psycholog odevzdává pětatřicítiletý Gončarov svou „Obyčejnou historii" čtenářstvu. Budoucí „Oblomov" jest v tomto autobiografickém a krutém díle praeformován. Vývoj hrdiny, jemuž se již v povážlivé míře nedostává vůle a energie, odehrává se v městských vrstvách Petrohradu, jehož kategorický chvat jest cizí a odporný pohodlnému snílku z přežilého venkova. Komposice románu založena jest na psychologickém kontrastu citového, naivního, zpovýkaného idealisty a činorodého, přísného, neúprosného positivisty, jenž všecko předvídá a všecko ovládá. Zkušebním kamenem vývoje reka knihy, Alexandra Fedoroviče Adujeva jsou příběhy se ženami, vyznívající zklamáním, odcizením, rozlukou ... Každý velký cit zjeví se klamavým, prchavým, marným. Zevně napínavého děje se zápletkami vůbec není; počet jednajících osob jest velmi obmezen, humoristické živly vystupují při klassické kresbě služebnictva a příživnictva; líčení prostředí, analysa povah, vedení dialogu vyniká přesnou pečlivostí. Jest to ruská „výchova sentimentální", napsaná před Flaubertem, a velkolepě flaubertovský jest i závěr: když Alexandra Fedoroviče Adujeva vyléčí život ze všech naivních ideálů a sentimentálních illusí, přetvořiv jej na průměrného prospěcháře a na klidného člena společenského mechanismu, dá mu poznati, že jeho positivistický Mefisto, moudrý a užitečný strýc Petr Ivanič Adujev

sám se hroutí, ježto v hodině choroby a stáří se svým positivismem nevystačuje.

„Obyčejnou historii“ možno nazvati geniální kritikou romantismu, ovšem nikoliv romantismu jako literární školy, nýbrž jakožto životního směru; tím pokračuje Gončarov v díle započatém Puškinem a Lermontovem, kteří soudili a odsoudili romantiku v Oněginovi a v Pečorinu. V „Oblomovu“ postupuje Gončarov ještě dále — pojímá a soudí romantiku jako chorobný zjev sociální a ukazuje k „oblomovštině“ jako k národní chorobě duše ruské. Pronikavý kritik Dobroljubov vyložil skvěle, jak správná a důsažná jest tato básníkova diagnosa, a jak osudem Ruska jest hypertrofie ušlechtilého, ale malomocného citu na úkor činorodé vůle a podnikavého rozumu, jak celá velká a blahoslavená říše carská, podobna Ilji Iljičovi Oblomovu dřepí v ošuntělém starém chalátě na pohodlné, ale zpuchřelé pohovce, nemohouc dosáhnouti Olgy, která jest ideálem svobodného rozvoje, duševního růstu, moderní krásy — román povznáší se od typické psychologie až k symbolické výši. Technika „Obyčejné historie“ jest vysoce zdokonalena; děj, opět založený na psychologickém kontrastu, jest zjednodušen; vše podružné vymýceno; velká postava ženská, kouzelná Olga Iljinská, provedena až do nejjemnějších detailů; příznačně gončarovské figury příživníků a sluhů pracovány s reliefností ještě vypouklejší; obraz venkova v pozadí, vznášející se jako slastný sen, má teplejší barvy, vonnější náladu, homeričtější kouzlo. V jedné věci dlužno však přece dáti přednost „Obyčejné historii“ — v provedení kontrastní figury. V positivistovi Petru Ivaniči Adujevu, kde jako by vytušil své mužné názory, nakreslil Gončarov živou, rušnou, ba tragickou postavu, která má osud neméně zajímavý než idealistický synovec, a které konečně přece ukáže

život, že i ona se mýlila. Za to protichůdce Oblomova Němec Stolz není o mnoho více než pouhé paradigma, programní schema, člověk, jenž ve všem vystačí, nikde se nezmýlí a dokonce si snadno rozřeší i tak těžký problém, jakým jest jeho žena Olga Iljinská, kdysi milenka Oblomova. V psychologickou pravdivost této navršené moudrosti a dokonalosti prostě nevěříme, a trpce chutná omluva ruských kritiků, že postava Stolzova dopadla tak matně, protože se Gončarovu na Rusi nedostávalo vůbec živých modelů.

Tím plněji a životněji vystupuje nešťastný Ilja Iljič Oblomov; nosili bychom dříví do lesa, kdybychom po ruských kriticích opakovali, kolik ruských národních slabostí a vad poznalo se v jeho povadlé, churavé a unylé tváři. Nemá však význam pouze pro Rus: světová literatura počítá jej k velkým přísně posouzeným romantickým typům vůbec. Ale viděl-li Goethe svého romantika chorého citu Werthera v oparu mlh a v tragickém rámci tesknící přírody, obklopil-li Chateaubriand svého romantika churavé vášně Renéa gloriolou hrdinství a kouzly exotických rájů, Slovan Gončarov postavil svého romantika nemocné vůle Oblomova do střízlivého, studeného světla všedního dne, do prosaického prostředí jednotvárné měšťanské domácnosti a tím pronesl o romantice soud nejvíce zdrcující.

II.

S revoluční prudkostí otřásla čtyřicátá a padesátá léta starými společenskými útvary ruského světa, jejž byl hluboký a přísný Ivan Aleksandrovič Gončarov analysoval a soudil ve svých dvou prvních románech. Nutkavě a neodbytně hlásí se nové po-

kolení a nové životní formy. Zdá se, že zcela dokonala ona romantika, jíž Gončarov nastavil dvojí ostře vybroušené zrcadlo, a že nadchází nový pořádek věcí a lidí. Mládež, odchovaná duchem západoevropské liberální emancipace a vyléčená z idealistické sentimentálnosti svých otců, pevně jest přesvědčena, že v ničem nehrozí jí osud Aleksandra Fedoroviče Adujeva, tohoto typického mladíka z ancien régimu. Celá Rus, těhotná nadějemi v akci a v pokrok, namlouvá si samolibě, že navždy odložila osudný chalát něžného a bezvolného Ilje Iljiče Oblomova a že se sama záhy stane šťastnou máteří činorodých a uvědomělých Andrejů Karlovičů Stolzů, které včera ještě bylo dlužno hledati pouze mezi cizinci. V Petrohradě i v Moskvě, kde pravý venkov jest znám jediné theoreticky a zpovzdálečí, říkají si po selských reformách všichni pokrokáři, že staré Oblomovky, zbudované na feudálním poddanství, se již zvolna sesouvají a že budou co nevidět úplně srovnány se zemí.

A v této době přerodu a převratu sahá Ivan Aleksandrovič Gončarov, bratr Adujevův a současník Oblomovův, po dlouhém odmlčení ještě jednou k péru, aby zobrazil Rusko na prahu nové periody. Jest zralý a zkušený muž ostrého a střízlivého pohledu, vzdálený blouznění a illusí; usedlý padesátník sešedivělý a unavený v mechanismu státní služby; shovívavý gentleman, který vlídně miluje mládež, aniž by se ztotožňoval s jejími překotnostmi; osamělý panic již neznepokojovaný nebezpečím krásného a milostného ženství, ale kořící se mu v nejhlubší opravdovosti složité a diskretní své povahy; moudrý a klidný znatel postupného a pomalého vzrůstu, zraní a uvádání v celé oblasti organismů mravních a společenských. S těmito duševními disposicemi přistoupil v polovici šedesátých let Gončarov k nej-

rozsáhlejší své skladbě románové, k pětidílné „Strži“ („Obryvu“), a jestliže při obou arcidílech dřívějších stál vůči námětu i jeho ovzduší se svrchovanou jistotou nezúčastněného umělce, podnikal nyní smělý experiment, jenž chvílemi otřásal objektivním bezpečím básníkovým.

Gončarov neklonil se nikdy k stručné a uzavřené formě románové, ačkoliv byl mistrem zjednodušeného a přehledného děje; spíše si liboval ve výpravné, pohodlné šíři, ve volžském toku poklidné epiky, kde hlavní proud slévá se ze sterých podružných praménků. Tato technika vyvrcholila ve „Strži“, románu to s dějem postupujícím váhavě a s únavnou téměř přítěží episodických postav i příběhů, které ovšem nejsou pouhou nahodilostí, nýbrž důmyslnou a svědomitou illustrací neb kommentářem ústředního dění. Čtenář pozoruje přímo, jak spisovatel pracuje pozvolna, nenuceně a se zálibou podrobností. „Strž“ na rozdíl od úsečné „Obyčejné historie“ a pointovaného „Oblomova“ zaměňuje účinný a hutný způsob synthetické zkratky obšírnou a trpělivou analysou, jíž podrobuje romanopisec nejen hlavní postavy, ale i figury podružné . . . duševní život obou velkých hrdinů Borise Pavloviče Rajského a jeho sestřenky Věry jest rozebírán celými detailními a bystrými traktáty psychologickými. V tom všem se „Strž“ liší velmi podstatně od obou starších děl Gončarova, a snad právě tyto znaky prozrazují v ní dílo stáří; není tu pevnosti a pružnosti, chybí tu břitká a ostrá vybroušenost, mužná kázeň nedrží tu v otěžích ani psychologa, ani vypravovatele.

Ovšem i stará románová methoda Gončarova proniká v nejedné umělecké úpravě díla: opět Gončarov pracuje vydatně psychologickými kontrasty, opět zahrocuje příběhy i povahy neočekávanou ironií; opět obklopuje velké postavy románu, pojaté s hlu-

bokou vážností, komickými a groteskními figurkami sluhů, maloměšťáků, ztracených existencí. Ano, umění psychologického protikladu a povahové folie, v němž se Gončarovu vyrovná pouze Cervantes a Goethe, dovedeno bylo ve „Strži" ke svrchované dokonalosti. Kdo pokládá za vlastního hrdinu „Strže" uměleckého a reformního diletanta Rajského, neodepře dojista obdivu Gončarovu za to, jak proti němu postavil v kontrastu jednak naivního opravdovce poznání intellektuelního, ale beze schopnosti vžíti se do skutečnosti, Leontije Kozlova, jednak rozhodného a bezohledného revolucionáře činu a vášně, Marka Volochova, „činovníka patnácté třídy, žijícího pod policejní dohlídkou, tamního města nuceného občana"; a zase vyhnal Gončarov psychologickou reliefnost těchto figur až k hranici karikatury, což prozrazuje jen svobodnou odvahu pravého genia.[1] Leč v druhé polovině románu zatlačuje Rajského s prvního místa v knize jeho krásná a složitá sestřenka Věra, revolučním jedem otrávená blíženka Olgy Iljinské z „Oblomova". I ji Gončarov snaží se ozřejmiti a osvětliti účinným psychologickým kontrastováním: její hrdinský a vášnivý neklid, její hloubavou a temnou opravdovost, její hrdý a samopašný individualism odráží se od prosté a naivní, měkké a dětské, něžné a blažené povahy sestřičky Marfiňky, kdežto tragika její erotiky uvedena jest až v groteskní protiklad s nalíčenou koketností hloupě smyslné svůdnice Poliny Karpovny Krické.

Ba, Gončarov ve svém psychologickém kontrastování jde daleko, daleko hloub: celý román jest založen na bytostném rozporu a protikladu dvou světů, jež se v čtyřicátých letech v Rusku srazily — ale jaký rozdíl mezi „Strží" a „Otci a dětmi" I. S. Turgeněva! Turgeněv lituje s jemnou melancholií světa otců, jenž jest zasvěcen zkáze, avšak pokládá

zkázu tu za neodvratnou obět zdravému processu životnímu, jehož nositeli jsou „děti", lidé to sympathičtí přes všecky své rozpory a bludy — srdce poetovo bije pro Bazarova. Gončarov neříká vlastně „otcové" a „děti", nýbrž spíše „dědové" a „vnuci": proti představitelům mladého rozvratného a vášnivého pokolení, proti Borisi Rajskému a Věře Vasilijevně stojí jejich „babička", Tafana Markovna, opravdová hrdinka proti bludným a marným diletantům hrdinství. Na její straně jsou mravní a charakterní klady života; ona dávno si vyřešila vlastním utrpením a činorodou existencí, oč Rajskij i Věra posud zmateně zápasí a nač dívají se s jednostranného hlediska své nevykvašené generace: v její vznešené hrudi jest zákon lidskosti naplněn, ale pouze proto, že byl předem právě tak vášnivě a bolestně otřesen jako u její vnučky Věry. Gončarov staví se zřejmě na stranu dědů ... jen nevyspělému čtenáři může ujíti, že obdivná a zbožná láska, oblévající postavu Tafany Markovny, v níž pokorná a vznešená Marta vykoupila hrdou a kající Magdalenu, daleko převyšuje shovívavou a soucitnou lásku, do níž ponořil Gončarov jak Rajského, tak Věru. A kladná mužská postava, kterou positivistický básník nakreslil na konci románu jakoby náhradou a korrektivem za tolik zlomkovitých a náčrtkovitých figur knihy „zavolžský Robert Owen", statkář Ivan Ivanyč Tušin, jakýs spřízněnec strýce Adujeva i Andreje Stolze, tato ztělesněná vidina spisovatelova o pokroku a svobodě — přimyká se bez boje, v hlubokém porozumění a v klidné sympathii ku pokolení „dědů", k světu Tafany Markovny. Turgeněv a Dostojevskij a v nové době Garšin i Gorkij ukazovali s hlubokým psychologickým uměním a s jímavou přesvědčivostí, že divoké a děsivé „strže" značí konečný rozvrat, tragické ztroskotání v duších a osudech výbojné

mládeže ... strž — toť revoluce, skepse, vláda pudů, odpadnutí od Boha i od předků ... kdo, kdo nezaplatí ji celým životem? Zcela jinak Gončarov: i on přivádí typické představitele mládeže čtyřicátých let, svůdce Volochova, umělce a žárlivce Rajského, vášnivou milenku Věru na okraj „strže" a dává jim tam prožíti nejhrůznější muka, zmatky a pokoření; ale ukazuje přece k mravním silám, které vysvobozují z moci „strže", upozorňuje na moudrou generaci „dědů", která dovedla „strž" překonati a tuší příchod nového, Tušinovského plemene, pro něž vůbec „strží" nebude. Osvícený konservatism snoubí se v tom názoru s klidným mužným positivismem.

Bylo by však bludem pokládati Gončarovo pojetí problému „otců a dětí" za prostý a neosobní důsledek rozumového uvažování — Gončarov, a jmenovitě Gončarov sedmdesátých let, nebyl naprosto nepředpojatým soudcem ve při obou generací. Kde maluje v sytých barvách širokým štětcem království Taťany Markovny, onu utěšenou Malinovku při Volze, vyvolává si, jako druhdy ve „snu Oblomova" přelud své nenávratné mladosti, svého prchnuvšího dětství, svého jediného domova: idealisace toužebné vzpomínky pozlatila mimoděk svět dědů. Sama Taťana Markovna přijala nejdražší rysy, jaké přináší život, rysy máteře a dětských pěstounek, rysy, v nichž Gončarov promítl svoje vysoké názory o ženství, a tato záře padá v plných proudech na celý okruh dědovské generace a oblévá i titěrné postavičky jako staromódního Tita Nikonyče. Vše, co Gončarov napsal ve „Strži" o odumírajícím světě dědů, jest mistrovské až ke geniálnosti: jaká plastika postav, jaké teplo v líčení, jaká jistota v evokaci! Naopak Rajskij i Věra, Mark Volochov a malíř Kirilov, jejichž studiu Gončarov věnoval tolik usilovné péče, zůstali mu v podstatě cizími: nebyla to jeho

krev, jež obíhala v jejich tepnách, nebyly to jeho vášně, kterými se stravovaly tyto ušlechtilé duše; jak jsme pověděli, Gončarov jimi pouze experimentoval, byť s obratností psychologa, netvořil jich však z plné bezprostřednosti své intuice a zkušenosti. A tak říká se právem a bude se říkati vždy: básník Oblomova, Olgy a obou Adujevů a nikoliv básník Borise Rajského a Věry Vasiljevny.

Ivan Alexandrovič Gončarov vycítil dobře, jak se mu odcizil svět, jak vše hovoří kolem něho novým, neznámým jazykem, jak patří sám i s okruhem nejdražších svých vzpomínek a zkušeností dávné minulosti. Přežil o dvacet let třetí svůj román a nenapsal nižádné výpravné práce další. Odumřel zcela literatuře i společnosti. S pravidelností starého byrokrata rozdělil svůj rok i den a jako ruský šlechtic přešlých dob měl jediného důvěrníka v sestárlém lokaji. Sestilisoval se v staromódní typ, jakých jest tolik v jeho románech, nad něž není poctivějších a mužnějších knih v celé literatuře ruského národa.

Vereščagin.

V rozvířených vlnách pečilské úžiny, které 13. dubna 1904 zavřely se nad troskami válečné lodi „Petropavlovsk“, našel smrt i dvaašedesátiletý malíř Vasilj Vereščagin, jehož malířská sláva naplnila evropské výstavy a evropské noviny daleko dříve, než západ vůbec věděl o rozvoji malířství na Rusi. Neunavný umělec cestoval na jeviště rusko-japonské války, aby jako malířský reportér velikého slohu zachytil příkře zpodobujícím a příkře soudícím štětcem hrůzy posledního boje, vedeného pod ruskými prapory. S překypujícím soucitem s lidskou a fysickou bídou, s mohutným hněvem vůči surovosti zvířete v člověku chtěl Vereščagin, který tak neohroženě zobrazil temné pozadí obou pyšně slavených bojů ruské armády v XIX. věku, boje proti Napoleonovi a války rusko-turecké, též tentokráte na několika velikých plátnech shrnouti všecky hrozné a bolestné stíny, obklopující první válku ruských orlů v století XX.

Současník Tolstého, který v několika mohutných kapitolách svojí „Vojny a míru“ na věky

uvěznil děsivý chropot umírajících vojáků a příšerné zvuky vycházející z rozstřílených a mrznoucích lidských těl, druh Garšina, jenž jemnými tkáněmi nervosních vět zachytil muka unikající krve a bolest zchromených údů na bojišti mezi děly, rozházenými zbraněmi, padlými koni a vojáky, byl Vereščagin přesným a přísným, věrným a nelítostným dějepiscem moderní války. Ale tento malíř-historik, jenž s pedantickou věrností, připomínající učeneckou svědomitost Menzelovu, shlédl všecka bojiště, prostudoval všecky arsenály, prozkoumal válečná musea, ustupoval daleko do pozadí před malířem polemikem. Dříve, než svobodný pán Egidy zahájil svůj mravní apoštolát míru, daleko před Bertou Suttnerovou, volající s důrazem kazatelky v málo vkusné belletrii svoje neústupné „Odzbrojte", dlouhá léta před Tolstého traktátem „Spása ve vás", pracoval Vereščagin drastickými prostředky silně nanášejícího štětce pro ideu míru. Volil z války jen odstrašující výjevy hrůzy a děsu, maloval hrdinství jako surovost a ukrutnost, obklopoval vítězné prapory tlejícími lebkami a přivazoval k triumfálním vozům velebených vojevůdců zsinalé, zkrvácené mrtvoly jako věčnou výčitku a věčné prokletí. Nad jeho rozlehlými plátny vládne zvláštní příšerné ovzduší, v němž mísí se plameny požárů měst a onen proud rudé krve, jenž, dle veršů básníkových, „jak hrozná aureola bude kol jistých hlav se stále chvít"; a kdesi v pozadí jistě sedí skryty hlad, mor a bída. Dějiny jsou dle jeho výkladu navršená pyramida z lebek, na kterou sedají supi a krkavci; budoucnost píše o všech vojevůdcích, ať slují Alexander či Hanibal, Tamerlan či Napoleon, své odsuzující „mene-tekel-ufarsin".

Když byl Vereščagin v tomto slohu vymaloval na obrovských obrazech bez stranění tomu či onomu

táboru válku rusko-tureckou, nastoupil vítězný pochod západní Evropou. Obecenstvo zvyklé viděti v bitevních obrazech scény příjemně uspokojující banální vlastenectví a pochlebně podporující národní ješitnost, bylo zprvu odpuzováno drsností a nelíčeností podání; zamyslilo-li se však před tou malovanou hrůzou života, pochopilo, že konečně malířství parádních manévrů musí ustoupiti malířství moderního boje. Váleční odborníci, kteří zavrhovali toto snižování svaté války na krvavé vražedné řemeslo, nedovedli potlačiti svého obdivu detailnímu studiu a věcné věrnosti, jevícím se na každém čtverečném decimetru pomalovaných plachet. Kritika umělecká, která stále ještě obdivovala se figurálním a scenickým monumentálnostem, vyjádřeným nahromaděním početných skupin, která stále ještě uctívala barevné fortissimo, bouřící v křiklavé červeni, palčivé žluti a prudké modři, brutálně vedle sebe nakladených; která vždy ještě velebila pedantický realismus modelového studia, byla unesena: a Vereščagin zastupoval před očima západu malířství ruské vůbec.

Postavil-li se v těchto obrazech nepřátelsky proti ruskému samodržaví jako moci válečné, útočil v druhém proslaveném cyklu na církevní tradice vládního Ruska. V celé skupině obrazů líčil život Ježíšův, opíraje se spíše o Renanovy „Počátky křesťanství“ než o evangelia a se suchostí historika doby skeptické podal řadu propracovaných scen židovského národa v I. století. Vereščagin naložil s nazaretským prorokem chladně a nudně; tento syn židovského národa, vyrostlý v tradicích synagogy a šetřící zvyklostí chytrých, lstných Orientalců, nebyl by jistě dovedl založiti světové náboženství ani utěšiti tolik bolestných duší. Tu žije jen neplodná nevěra moderní doby, zatím co krajan Vereščaginův, malíř Kramskoj, ve svém Kristu zpodobil všecku věčnou lidskou bolest

a všecko věčné slitování, a zatím co Němec Uhde, jenž uvedl Ježíše do dělnických bytů dnešních továrních čtvrtí, mezi venkovské i městské proletáře, odkryl znovu sociální hodnotu křesťanství a vrátil tak postavě Prorokově onen božský svit, který jí již Rembrandt vždy propůjčoval.

Když pak v devadesátých letech vystavil Vereščagin v evropských hlavních městech svoji cyklickou „Vojnu a mír", kde hrůzu válčení dokreslil hrůzou živlů, kde podobně jako historik Taine odhalil malichernost a dobrodružnost zjevu Napoleonova, obdivovali jsme se spíše jen neohrožené důslednosti, s níž hlásal ideu odzbrojení, než výtvarným hodnotám jeho obrazů, ctili jsme více jeho energii, která vždy stupňovala prostředky propagační, než jeho příliš forsované prostředky vyjadřovací. Vereščagin umělecky nepokračoval: podával stále tytéž nejednotné komposice násilně sestavených scen, seskupoval vždy kontrasty kresby a barvy, vnášel pathos do krajiny tvrdě a bez vzduchu malované. Idea pohltila v něm formu, propaganda vedla k ustrnulosti slohu, pro obsah moderně pojatý nebyla volena moderní technika výtvarná.

Dnes, kdy tragickou sudbou Vereščagin náleží již historii, není pochyby o jeho významu. Budoucnost, která snad bude blíže uskutečnění jeho životního snu o všelidském míru, vděčně vzpomene malíře, jenž v době, kdy jeho soudruzi v povolání sloužili výzdobě arsenálů a válečných ministerstev, věnoval svůj štětec humanitnímu poslání. Jméno Vereščaginovo s úctou bude vyslovováno nikoliv mezi průkopníky nových názorů uměleckých, nýbrž mezi jmény apoštolů čistšího lidství.

VI.

MALÍŘSKÝ ZRAK V BÁSNICTVÍ. — SESTÁRLÉ THEORIE. — LOVEC OBRAZŮ.

Malířský zrak v básnictví.

Vzpomínajíc v srpnu 1912 stého výročí zrození Theofila Gautiera, umělecká Francie zasvěcovala vděčné své myšlení paměti muže, v jehož díle, splynuvším úplně s osobním osudem, obráží se mnoho ze základní podstaty novodobého básnictví francouzského. Zbožňovatel Victora Huga a obdivovatel Baudelairův zasedl u plném vzkypění mladistvých sil k marnotratnému a bouřnému hodokvasu romantiky francouzské ve chvíli, kdy v skvěle broušených číších šumělo a perlilo se nejopojnější víno šampaňské. S pyšnou samolibostí pohlížel do svého uměle leptaného, třeba že málo objemného poháru a oddával se rozkošnicky kouzlu burácejících přípitků i slasti hromadného opojení; i rozhodl se neopustiti nikdy romantické orgie. Leč vína došuměla, kytice mezi poháry uvadly, nadšení hodovníků vyprchalo. Když pak se do večeřadla plížilo kalné a studené světlo mlhavého jitra, vytratili se mnozí z pijáků dojmů a krásy. Jen Gautier neopouštěl svého místa, upíraje s nadšením, ovšem již méně burácivým, zraky do zdobného poháru. Na to uchystána v téže

hodovní síni francouzské poesie nová hostina, k níž usedli s odměřenou vážností básníci-parnassisté, aby pili z vína slaběji šumícího a méně opojného, — a tu ocitl se starý věrný paladin romantismu Theofil Gautier uprostřed nich a dav se vítati mladšími druhy jako jejich předchůdce, pozdvihl s roztomilou samozřejmostí rukou trochu již těžkou svou číši na počest nového ideálu uměleckého.

Mluveno bez obrazů a podobenství: Theofil Gautier prožil při veškeré setrvačnosti svého naturelu celý vývoj francouzského básnictví, vyšedšího z romantických předpokladů. Uvězniv silou tvárné svojí kázně v dokonalých formách svých hutných veršů i zdobných prós zpupné naivnosti výbojné romantiky i raffinovaná rozkošnictví vyzrálého parnassismu, požívá právem slávy, že alespoň dokumentárně zhušťuje ve svém díle nejdůležitější rysy francouzské poesie celého půlstoletí. Při tom nebyl Gautier, měřen zvláště na velkých svých současnících a vítězných socích, duchem neobyčejné hloubky ani šíře; naopak jeho nadání bylo krajně jednostranné.

Ničeho nebyl Gautier tak vzdálen jako opravdového myslitele; intellektualita jeho zakrněla přímo pod stupňovanou nadvládou smyslového života. Vyloučil z uměleckého díla veškeré abstraktní ideje, na jejichž mramorových sloupech klene se zoufale krásná poesie Vignyho i přísně vznešená básnická moudrost Leconta de Lisle; zprvu neměl Gautier odvahy zamysliti se, později vyhýbal se lenivě každé spekulaci. Ale ani sociálních a veřejných idejí, jimiž přeplnil Victor Hugo svoje básnické hymny, kletby a vidiny, u Gautiera nenajdeme: nosil přímo na odiv svoji tupost k nim a s odvahou výlučného umělce, s jakou se shledáváme pouze ve Francii, prohlásil tuto lhostejnost k veřejné náplni doby za přední

podmínku opravdové krásy. Victor Hugo slyší nejlépe vnitřní hlas básnické inspirace na břehu moře neb na tržišti vlnícím se vzbouřenými zástupy. Leconte de Lisle mluví se starými mythy a s pravěkými plemeny nejraději v studené samotě učencovy studovny nad zavřeným svazkem Ved neb Aischyla. Baudelaire vzněcuje se k svůdné písni lásky, choroby a zmaru se zálibou na boulevardu za večera plného šumu, polosvětla, stesku. Gautier však hledá inspiraci uprostřed musea, z jehož vitrin usmívají se něžné barvy emailů a svítí dokonalá bělost mistrovsky řezaných kamejí.

Jest stále básníkem velmi složité, učené a umělecké kultury, kterou si připravuje za narkotikum jako opium; Musset, prototyp naivního a bezprostředního genia, jest jeho pravým opakem. Gautierovi začínala poesie nejčastěji minulostí a dálkou, byla mu spíše kulturním produktem než kypící a bezprostřední silou. Vychoval se přímo k tomuto raffinovanému, druhotnému umění, jež v národě bez starého kulturního dědictví bylo by buď pósou neb paradoxem. Procházel jako labužník dojmů starými městy, toulal se věčně ve sbírkách a obrazárnách, maloval pro svůj soukromý požitek spíše než pro čtenářovo poučení neunavně kritické podobizny z přítomnosti i z minulosti; vyvolával si dávné věky, zapadlé životní formy, mrtvé úsměvy. Jaký div pak, že více než příroda volná a nedokreslená architekturou mluvily ke Gautierovým smyslům chmurné temnoty lesů na zakouřených plátnech starých Holanďanů a parky zalité toužebným světlem, jak je maloval Watteau, rovněž duch odvozený?

Co zbývá dnes z významu Gautierova? Dnes, kdy parnassistický směr ve francouzské literatuře jest právě tak mrtev jako romantika? Kdy i nejsvobodnější duchové umělečtí překonali heslo „umění

pro umění" v oné příkré důslednosti, jakou mu byl dal Gautier? Kdy se básnictví navždy odvrátilo od věčného kultu minulosti a hlásá ústy básníků nejopravdovějších na př. Verhaerena vášnivé přilnutí ke tragice přítomnosti a ke rhytmu našeho věku? Kdy kulturní Evropa zažila podivuhodné a děsivé divadlo nejdůslednějšího žáka Gautierova Oscara Wilda, jenž sám odsoudil životem onu soběstačnost krásné formy, kterou byl hrdě a tvrdě propagoval?

Zdá se, že ani jediné z četných uměleckých děl Gautierových nebude zachráněno pro věčnost: toť ostatně sudba většiny básnických výtvorů, která nejsou výtryskem umělecké nutnosti, nýbrž složité kultury a pěstěné kombinace. Taková díla opájejí, oslňují, nepodmaňují však a předčasně se vyžívají; všecka alexandrinská poesie jest dokladem: a čím byl Theofil Gautier než moderním Alexandrincem s gallskou krví? Avšak přece v něčem patří Gautierovi kus nesmrtelnosti — v tom, že dobyl mezi francouzskými umělci slova nejplněji a nejstatečněji malířskému zraku vůdčí postavení v básnictví. Gautier, básník pohodlného mozku a nevýbojného srdce, ovládající jen uzounkou oblast myšlenky a mírné klima citu i vášně, jest především malířské oko, zrak jemný, prudký a smělý, obnažující všecka tajemství barev a va'eurů, pronikající až ke dnu jevového světa, vyssávající essenci vší pestré a světelné skutečnosti. A tomuto malířskému zraku, jehož vrozenou schopnost znásobil básník pronikavými studiemi výtvarnými i dojmovými zkušenostmi z cest po jihu a po východě, přiřknul Theofil Gautier úlohu ústředního orgánu při tvoření slovesném. Jádrem všeho básnického díla Gautierova stává se malebný popis, křísící v barvité šíři zevní šat národů, věků, kultur, uměleckých period. Ačkoli při tom Gautier nejednou upadá do jakési statické ztrnulosti, přece většinou

jeho skvělé a kypící popisy jsou daleko více než pouhá divadelní dekorace. Malebná skutečnost bývá u Gautiera namnoze projevem duševního stavu, barevný odstín znakem určitého citového ladění, tvarová krása představitelkou vnitřní podstaty věcí. Jako všichni velcí koloristé štětce, jako Tizian, jako Giorgione, jako Manet prožívá také Gautier záhadu světa především barvou a to s takovou prudkostí, že cítí se nutkána veřejně odmítnouti ty, kdož mezi básníky chtějí prožívati svět v idei. Jeho důsledný kolorism v básnictví jest čin velké umělecké odvahy a dalekého dosahu.

V ničem neprojevil se tak plně Gautierův vášnivý romantism jako v tomto výbojném kroku. Klassicism žádal vždy, aby smysly byly drženy na uzdě intellektem, aby dojmy byly podřízeny kázni idei, aby spekulační mozek bděl nad excessy smyslného zraku. U většiny klassiků nebylo vůbec citu pro barvy; velké postavy francouzských tragiků působí jako skulptury pohybující se na jevišti bez malebného pozadí; francouzská krasověda až do Diderota staví se odmítavě k popisu v literárním díle; Lessing, jehož hořečný intellekt vstřebal celý smyslový život, vyloučil co nejrozhodněji všecky živly malířské z básnictví. V době klassické jde básník rád ruku v ruce s filosofem a jest vděčen, když za jeho vedení opouští kvetoucí svět malebných jevů a stoupá do výšin světa ideového, v jehož řídkém ovzduší tuhne vše v několik přísných čar. Gautier a v jeho stopách romantika vůbec ruší bratrské spojení myslitele a poety a sbližuje básníka co nejúže s malířem.

Dílo básníkovo nabývá touto romantickou reformou zcela nové podoby: hrdina románu zasazen jest se svými dojmy a náladami do širokého ensemblu krajinářského; projevy citů a vůle postav historických stávají se pouhou záminkou vyvolati až do

nejdůvěrnějších podrobností zašlý a vyhaslý svět minulosti; ve verších i v próse rozvazují se jazyky věcem dotud němým, mrtvým městům, zčernalým malbám, setřelým gobelinům. Celá legenda věků mění se pod rukama romantických básníků v řady barvitých fresek; historický román rozbíhá se do nekonečných líčení krojů, místností, mobiliáře, zbraní; lyriku přesycují passáže krajinářské, pod jejichž malířskými jemnostmi sotva znatelně buší srdce básníkovo.

A jako šat Nessův přirůstá gautierovský ideál malířského pojetí básnictví k tělu moderní slovesnosti vůbec. Sami naturalisté, kteří nechtěli míti pranic společného s romantikou, jsou proniknuti gautierovskou malebností až do morku svých kostí. Nemluvíc ani o Flaubertovi, Gautierově osobním příteli a básníku „Salambô", v němž dřímal zakletý velký romantik, prodchnuti byli všichni praví naturalisté francouzští věrou v úzkou jednotu básníka a malíře, a opravdu tam, kde plně se oddali malebnému líčení, založenému na postřezích oka výtvarného, vytvořili Zola, Goncourtové i Huysmans pravá díla mistrovská. Neulpěli ovšem otrocky na počinu starého romantika Gautiera, nýbrž prohloubili jej mnohonásobně. Od malířských svých soudruhů přijali dogma impressionismu, dle něhož zevní skutečnost jest stavem vnitřního člověka; názor ten, plodný zvláště ve výtvarném i slovesném krajinářství, vykupuje ze ztrnulosti statické: opravdu podivuhodny jsou v tomto smyslu Zolovy barevně opojné passáže, zpívající slávu zahrad v Paradou v „Poklesku abbého Mouretta". Francouzští naturalisté rozšířili oblast malířského zření látkově; jejich štětec široký a pružný neobmezuje se na scenerie exotické a minulé, nýbrž zmocňuje se výbojně přítomnosti a maluje nám moderní ulici zalitou proudícím zástupem, šum strojů

a dělníků v továrně, shon a napětí na burse. Ovšem mentální předpoklady jsou jiné než u Gautiera, jenž popisoval, maloval, koloroval prostě z potřeby osobní v soběstačném individualismu romantikově. Naturalisté jsou namnoze kollektivistickými vyznavači odvislosti jedincovy od prostředí jej obklopujícího a vytvářejícího; i jest jim to, co zpodobují čiře malířsky, vlastním jádrem skutečnosti.

Tak stala se Gautierova reforma důležitým a plodným prvkem dalšího vývoje literárního, jenž byl obměňován také tehdy, když Gautierův zjev pozbýval záře a vlivu. Nejen ve Francii. Kdokoliv pohlédne na př. hlouběji do našeho rozvoje básnického, najde tam ohlas malebných a malířských snah Gautiera, jenž hlavně v osmdesátých letech byl i v Čechách čten, chápán, překládán. Zeyerovy barvité, žhavé a oslnivé evokace středověku a exotického východu, nad nimiž mdlí smutek snivce a rozkošníka, vděčí za mnohé Gautierovi, právě jako četné z básnických fresek a gobelinů Jaroslava Vrchlického, obnovovaných jen z potřeby a rozkoše malebné s naprostým potlačením zájmu myšlenkového. Z těch pak, kdož přijali gautierovskou doktrinu malířského živlu v literatuře z rukou naturalistických, jmenuji jen Viléma Mrštíka, jenž jest opravdovým umělcem pouze tam, kde staví své dílo do služeb zraku bohatě nadaného; v jeho hymnických popisech májových lesů, v jeho zpěněné malbě pohledů pražských žije po svém způsobě odkaz Gautierův.

Dnes, kdy obrací se všecka velká literatura západoevropská k novému klassicismu, kdy staví zase dobrovolně uměleckou smyslovost pod kázeň umělecké intellektuality, kdy básník se rád přimykává těsně k filosofovi, jest velký podnět Gautierův plně vyžit a vyčerpán. Kdo chce však porozuměti evrop-

skému básnictví XIX. věku, zastaví se jistě u památky tohoto výlučného umělce, jenž byl cele proniknut melancholií krásy, a jenž přece nikdy neuvěřil, že by krása byla parou a marností v soustavě vesmíra.

Sestárlé theorie.

Nelze odložiti svazek zádumčivých veršů, ani román, vyznívající tragicky s větší melancholií, než jaká ovane přemýšlejícího čtenáře, když po letech zase pročetl sbírku výbojných a obranných kritických statí Emila Zoly, jež před čtvrtstoletím byly zkrvavělým a nervosním výkřikem nejprudšího života moderního.

Tehdy, uprostřed vášnivých bitek, sváděných o jednotlivé díly pověstného cyklu „Rougon Macquartův", churavý a podrážděný čtyřicátník, překypující mízou a žlučí, slyšel bezpečně a hrdě, že sám tep burácejícího velkoměsta i ponurý zpěv novodobé civilisace dává rhytmus jeho prudce vyráženým větám o románě přítomnosti. Tehdy za positivistické doby vítězných úspěchů Clauda Bernarda a Hipolyta Taina byl přesvědčen kacéřovaný epik „Nany" a „Země", že jeho útoky na romantiku a idealism nejsou o nic méně převratné než nájezdy socialistů na starý řád společenský a dotavadní zřízení hospodářské. Tehdy v naturalistické kampani, když Zola, utíkaje se s pobuřujícími články do Petrohradu,

uskutečňoval starou obavu i hrozbu Diderotovu, věřily nejnadanější hlavy literární Francie, že z této bouře zrodí se nová, vyšší, pravdivější krása.

Kdo umí čísti, odkryje v temperamentních odstavcích Zolových kritických knih „Román pokusný", „Naturalističtí románopisci" a „Dokumenty slovesné" mnoho stop oné bouřlivé a závratné doby: většina thesí vyhrocena jest v ostré útoky proti novinářským odpůrcům; každá esthetická poznámka má osten propagační; každá ironická věta zarývá se do masa stoupencům umění konvenčního a akademického. Zola, jenž byl houževnatým pracovníkem, ustupuje tu zápasníkovi, strženému temperamentem a výjimečnými okolnostmi, a tak jeho věty, intensivní až k brutalitě, většinou pozbývají obvyklé Zolovy solidnosti a plnosti výrazové. Toto válečné ovzduší Zolových literárních článků, tato strhaná a vášnivá atmosféra kouře, plamenů, blesků, tento rys pathetický a výbojný činí četbu Zolových theorií jediné snesitelnou.

Jejich ideový obsah, jejich umělecké zkušenosti, jejich literární dogmata sestárla však za třicet let tak, že z knih kdysi prudce moderních nezbyla než historická památnost. A tento předčasný osud úvah, jež tak důvěřivě se obracely k budoucnosti, působí hlubokou melancholii. Horečné tempo naší doby, které vysílilo příliš záhy Emila Zolu, určilo i jeho theoriím časný zmar, zmar úplný a neodčinitelný. Zola viděl sám, jak některé stránky jeho románového díla zastarávají; odešel však, aniž si uvědomil, že jeho kritické názory sestárly úplně. Dnes nacházíme v nich méně pravdy než v bouřlivých manifestech romantického „Večeřadla", než v Hugově předmluvě ke „Cromwellovi", než ve článcích v „Globu". Nuže, kdož by nepocítil, odkládaje svazek kritických statí Zolových, onu melancholii, již

praotec Verlainův, básník tulák, starý Villon, zamlkl do nezapomenutelného verše o snězích minulého roku, jež roztály?

„Pokusný román" skládá jakýsi uzavřený kruh myšlenkový; jeho vnitřní logika vysvitne úplně jasně, přestavíme-li poněkud jednotlivé stati. Zola, ačkoliv znovu a znovu vyhlašoval se za neúchylného syna a hlasatele moderní přítomnosti, nepohrdal přece naprosto slovesnou tradicí: článek „Smysl pro skutečnost" odvolává se pyšně ke dvěma otcům naturalismu, k Balzacovi a ke Stendhalovi. Přetváří si je arciť dle svého obrazu a klade je na Prokrustovo lože svojí nauky; ani básník „Sestřenice Běty", ani epik „Červeného a černého" neměli prý mnoho obrazotvornosti, a kde přece u nich pronikla, porušila podstatně jejich smysl pro skutečnost, jehož Zola nepřestává velebiti. Po básnických předcích naturalismu vyvolává Zola jeho otce vědeckého, Taina, aby s výmluvností zapáleného obhájce dokazoval, že podstatou novodobé vědy i poesie jsou dokumenty, a že není zásadního rozdílu mezi methodou naukovou a básnickou.

Víme dnes, že právě Taine, positivista skeptický, zamítal rozhodně tento blud, jejž vyvodil z jeho nauky fanatický positivism příliš horlivého žáka, a že filosof umění, jenž s jasnovidností rozeného psychologa pronikl až na dno duše Balzacovy i Shakespeareovy, ani na okamžik nezaměňoval postup básnický za methodu vědeckou. Hledíce na podobiznu Tainovu, kterou temperamentní, leč zběžný Zolův štětec v knize o románu několikráte namaloval, nemůžeme se ubrániti dojmu, že přísný Taine se nedůvěřivě a ironicky posmívá z pod svých skel nad nedorozuměním, jež učinilo Zolu jeho hlasatelem: aristokratického duševního samotáře, zapředeného do přesných vědeckých faktů a pochybu-

jícího beznadějně o člověka, zvolil si za mistra hlučný plebejec opilý polovědeckou mythologií a naivně věřící v ráj na zemi! Leč co není u Zoly nedorozuměním? Mýlil se v odhadu svých schopností a sklonů; neporozuměl přírodním a společenským vědám, na kterých stavěl; opředl bludy starší mistry francouzského románu; nelogicky dal vyústiti svojí epopeji zla a špíny v přeludnou utopii očištěného a obrozeného člověčenstva.

Když se byl Zola odvolal několikráte důtklivě na tradici, vykládá s pádnou důrazností svoje theorie o románu. Obraznost není ničím, lidský doklad jest vším: nesnažte se, mladí básníci, vymýšleti dějů, neboť vaším velkým úkolem jest studovati dobu a společnost a popisovati ji. Ale pode jménem popis skrývá se dnes cosi jiného než co tam hledali romantikové a parnassisté. Malebný popis nemá smyslu; toť přežitek právě tak nemoderní jako děj se zápletkou a s rozuzlením. Popis nesmí býti nic více než přesným a vědeckým zachycením stavu prostředí, pokud určuje a doplňuje člověka. Pedantické nauky o sbírání a třídění lidských dokladů i o stlačení básnického popisu na pouhou pomůcku ke studiu prostředí ujařmují básníka; trefné, leč jen letmo nahozené poznámky o osobitém vyjadřování naopak plně jeho osobnost rozvíjejí. Zola, jemuž byl umělecký temperament nade vše, vystihl výtečně, že básníkův svéráz projevuje se nejostřeji ve slohu a v slovní komposici a chtěl-li kohokoliv z moderních spisovatelů pochváliti, upozorňoval, jak nově, původně, odlišně píše. Nemůže býti sporu o tom, že Zola se klamal, kdykoliv vykládal psychologický vznik literárního díla. Nižádný básník, ani naturalista, ani Zola sám, netvořil tak, jak vykládají a jak nařizují tyto theorie: bez tvůrčí a kombinační obrazotvornosti, z pouhého naukového zájmu o určitý

výřez skutečnosti, se snahou vyčerpati a urovnati lidské doklady, nevzniklo by nikdy básnické dílo. Za to každý pravý umělec slova, romantik či realista, naturalista či symbolik, řídil se při slohové práci zákony, které formuloval nad psacím stolkem Zola, velký, trpělivý a poctivý dělník slova. Jeho odhad není nahodilým postřehem; jest to cenný výtěžek opravdové a čestné praxe literární.

Uvedl-li Zola v čele svých kritických úvah Balzaca a Stendhala jako předchůdce naturalistického románu, jsou mu díla Flaubertova, Daudetova a bratří Goncourtův, oceňovaná s obdivem a láskou, vítěznými doklady, že naturalistický směr v přítomnosti zvítězil. Zola nebyl mistrem kritické podobizny: neměl smyslu pro odstín a polotón, nepronikl k záhadě duchů složitějších a stál dosti bezradně před spletitým organismem uměleckého výtvoru; o Flaubertovi mluví zřejmě plytce a prázdně. Jen tenkráte, když velká láska vedla jeho tlustě a široce nanášející štětec, pracoval své portréty spisovatelů se zdarem; několik stran, jež posvětil rozboru tragického románu bratrské lásky, „Bratřím Zemganno“ Edmunda Goncourta, několik odstavců, jimiž vystihl slohové křehké kouzlo Daudetovo, utkvívá v mysli, a to tím více, že Zola nedovede potlačiti, jak vzhlíží k nedostupným jemu jemnostem spisovatelů, kteří každým nervem byli umělci. Jako výhled do slavné budoucnosti naturalismu měly působiti nadšeně povzbudivé stránky, kterými Zola upozorňoval na své nejvěrnější žáky, na Lva Henniqua, na J. K. Huysmanse, na Pavla Alexise. Zde není kritického rozboru, ani podrobného oceňování, ani aesthetického soudu; vše jest výzva ke společnému zápasu, mužné osvědčení bratrství, družná manifestace před odpůrci: hle, nestojím s kacířskou svou naukou sám; kolem mne jest mladá četa; bu-

doucnost francouzského románu jest v našich rukou! A tato slova důvěry v zítřejší vítězství naturalismu ladí opětně k melancholii: Alexis a Hennique přes několik vzácných, leč výlučných knih psychologického umění nenaplnili Zolových nadějí, a Huysmans, jenž je naplnil, stal se Zolovým protichůdcem. Zola měl zcela osaměti.

Osud Zolových theorií zpečetilo však nade vše neodvratně vlastní Zolovo umění. Dnes, když díváme se na jeho románová díla jako na mohutně jednostranné výtvory neúplně vyvinutého genia básnického, jako na projevy síly koncepční a tvůrčí a nikoliv jako na odvozené příklady theoretických zámyslů a programních hesel, vidíme, že právě ony rysy, jež Zola kriticky tolik potíral, překonaly v nich rozmar literární módy a působí nezdolnou silou Rabelaisovskou. Jeho úmorně sebrané dokumenty lidské unavují a odpuzují chvílemi. Jeho honosné vědecké ambice, z nichž vynikl myšlenkový podklad „Rougon Macquartů", budí útrpný úsměv. Jeho psychologie společenská jest plna naivností a jalovostí. Co však zůstává ze Zolovy zrůdně obrovité epopeje nahnilého lidství, toť bezuzdná obraznost, měnící moderní svět ve hrůzný sen a v divoké vidění: a nikdo, jak jsme zřeli, neútočil na obraznost v románě nenávistněji než Zola. Co nás posud strhuje brutální a přímo temnou silou v „Zemi", v „Germinalu", v „Hříchu abbé Moureta", toť popisy skvělé, upřílišené, lámající hráze románového děje: popisy toho řádu, jakých Zola nedovedl v „Pokusném románě" odpustiti romantikům. Konečně, neobdivujeme se Zolovi tolik pro jeho přesný smysl pro skutečnost, nýbrž spíše za schopnost přebásniti tuto skutečnost ve fantastické fresko rubensovské. Melancholie nad sestárlými theoriemi Zolovými provázena jest zvláštní ironií . . .

Lovec obrazů.

Každého jitra na jaře i v létě, sotva se rozbřesklo, vycházel ze své tichoučké světlé villy v Chitry les Mines při horní Loiře pan maire Jules Renard, ozbrojen někdy staromódní ručnicí a jindy jen svýma bodavýma a slídivýma očima rozeného lišáka. Ptal-li se ho někdo ze sousedů, kteří mu prokazovali kamarádskou úctu, kam jde, odpovídal pan maire, s nímž byla jinak pravá radost pohovořiti, docela jednoslabičně: jdu na lov. A přece vracíval se pan Jules Renard málokdy s kořistí koroptví nebo křepelek, ba i dravého ptáka, nepřítele kurníků a holubníků, přinášel jen zřídka domů. Pan Jules Renard byl podivínem, ačkoliv se to naprosto nezdálo. Nevyhýbal se venkovanům, nýbrž uměl jim poraditi neb usmířiti jejich spory jako sotva kdo jiný; připíjel si dobrodušně s vesnickými socialisty, kteří si v něm vážili více spravedlivého chlapíka než přítele Jaurèsova; zajímal se o všecko, co sužovalo kde kterou babku a vyznal se po čertech dobře i ve věcech domácího hospodářství. Ale skrýval cosi svému okolí; jeho milí krajané ostatně valně po tom nepátrali, tu-

šice jaksi instinktivně, že by sotva porozuměli jeho tajemství.

Pan Jules Renard byl lovcem obrazů a dojmů. Hrnuly se k jeho napiatému a ostře se zabodávajícímu zraku tak jako hejna ptáků za podzimního tahu, z lesa a z úvalů polních, z pastvisek i z vesnické návsi, z rozkvetlé štěpnice i z houpavé stezky mezi lukami. Lovci obrazů a dojmů nebylo více třeba než upříti oko a obrátiti srdce ku předmětu sebe nepatrnějšímu kdekoliv při cestě, která se od úsvitu až k západu slunce rozmarně klikatila, připouštějíc co nejhojnější zastavení plná překvapujících zkušeností. Pohled pana Julesa Renarda, neznající ani umdlení ani omrzelosti, přátelil se důvěrně se vším: s hnědozelenou ropuchou, kolébající se unuděně z pod vlhkého kamene při cestě, s přežvykujícím dobytčetem vlekoucím v úvoze do stříbrna vyleštěnou radlici na zablácených kolečkách, s přehrštlí vlčích máků mávajících socialistickou vlajkou v žitném poli; ale ovšem i s vzácnějšími hosty, se skřivanem, „jediným ptákem z nebe, který zpívá až k nám", s krahujcem, kroužícím akrobaticky ve vzduchu, s kolčavkou, poskakující s frivolní koketností. Avšak pan Jules Renard díval se na tyto všecky rozkošné všednosti docela jinak než kdokoliv ze sousedů, ovšem také úplně jinak než pan kantor, který znal celý svět, ba i své okolí z knih. Pozorný a trpělivý maire chitryjský pozoroval dobytčata, hmyz, byliny tak dlouho, dokud se mu nezjevily naprosto novými, v pohybu dotud neznámém, v tělesné hře vůbec netušené: a svému důvěrnému příteli nezůstala příroda i tak zvaná příroda mrtvá nikdy dlužna tuto odměnu za neutuchající přítulnost. To byla jeho pravá lovecká kořist.

Hleďte jen na nehybný a upřený postoj pana maira ve chvíli, kdy za krásného letního podvečera

loví v zapomenuté zátoce mřínky na prut dlouhy a lesklý. Nepohne se ani, ale nedbá též valně o rybky: nemýlíme-li se příliš, jest i tentokráte jen rybářem obrazů a dojmů. Jako velký modrý květ slétne skvělý ledňáček na konec jeho prutu, jejž pokládá za holou větev pobřežní vrby. Pan maire, považovaný lesklým ptákem za strom, žije v této chvíli jen a jen okem: ledňáček jest jemu vítaným a rozkošným dobrodružstvím jeho čistých a svěžích smyslů, z nichž jest zrak, tak cvičený a tak raffinovaný, pánem a mistrem všech ostatních. Nemyslete však, pro Bůh, že pan Jules Renard praničeho necítí: naopak, i v této hodince rozevírá se jeho srdce podobno přeplněné pokladnici. Pro ledňáčka na konci prutu, pro mřínky kmitající se ve struze, pro cvrčka hudoucího ve trávě, pro chrousta potácejícího se těžce ve vzduchu má přítulnou lásku, dobráckou shovívavost, veselou ironii; jsou to vesměs milí a bloudící živočichové, zmítaní přirozenými pudy a zábavnou pošetilostí, v čemž jim ani nejhmotnější a nejhrubší živočich, zvaný člověk, mnoho nezadá. Pan Jules Renard však dává přednost dobré zvěři před člověkem, není-li tento právě prostým venkovanem, sedlákem, pastýřem, rybářem.

Co všecko připomíná mu bláhově domýšlivý pohled lidský, co nepříjemného a nelidského! Mládí plné strádání a nuzoty, kdy všickni lidumilové uznali za dobré častovati opuštěného zrzka štulci. Prázdný a učený tlach latinské školy, která pronikavý a nepokojný mozek hochův chtěla proměniti v mrtvý nástroj grammatický a rhetorický. Ústrky obchodního příručího, jemuž mrzly ruce z nevytopeného kontoiru a srdce z novodobé civilisace. Kamenné město Paříž, kde nebylo ani skřivanů, ani skotu, ani pravého venkovského veselí. Nebezpečí státi se spisovatelem ze řemesla, výrobcem knih, vězněm čtyř

zdí. S hrůzou, ale zároveň s jarým posměchem vzpomíná nyní pan maire na to vše . . . buď Bohu chvála: má to již za zády. Jest teď doma, na venkově, se ženou, která jej osvobodila z Paříže a z literatury, s dětmi, jež vyrůstají uprostřed květů a drůbeže, s krajany, kteří mají v duši kus hlíny a drnu, s ptáky a s domácími zvířaty. Život věru není příliš moudrý ani velmi vznešený: jest v něm tolik pošetilosti a tolik marného trápení . . . ale nesužujme se tou myšlenkou přes míru: jepice opíše třikráte, čtyřikráte svou spirálu nad vodou, pak shltne ji nedočkavá tlama zdobného pstruha, a sotva ten se pětkráte vrátí ve struze sem a tam, chňapne po něm dlouhý a jistý zoban ledňáčkův. Nenamlouvejme si zbytečně, že náš osud jest o mnoho jinačí . . . snad zítra, snad až pozítří . . . avšak co nám brání, abychom se neradovali z motýle, „tohoto milostného lístku, přeloženého v půli, jenž hledá adressu květiny"?

Lovecké zkušenosti svého oka a srdce shrnul Jules Renard v rozkošné knížečce „Histoires naturelles", která dva roky po předčasné smrti svého šestačtyřicetiletého autora uvedena jest také k nám. Od dob starého La Fontaina nežil mezi Francouzi tak důvěrný, vtipný a rozmarný básník zvířat jako původce tohoto svazečku, jenž jakoby pocházel du temps que les bêtes parlaient. Ale La Fontainova zvířata mluví po lidsku, Renardova dobytčata, ptáci, plazi, hmyzové a stromy čistě živočišně. I čtenář Turgeněva, Kiplinga, Fr. Jammesa, těchto mistrů drobnomalby přírodní a animální, vyposlechne od Renardových pernatých a čtyřnohých, oploutvených a listnatých hrdinů docela nové nářečí, trochu selsky drsné, trochu tvrdě hranaté, trochu zadrhující, ale jak, jak svérázné! Jules Renard, jehož umění jest právě tak vzdáleno novodobému pařížanství jako

včerejšímu symbolismu, jest důsledný realista, nespoléhá na nic více než na přesné a ostře vypointované zprávy svých smyslů a nezajímá se o nic než o drobnou, nenápadnou skutečnost svého okolí. Nestačí mu realistické obrysy, nýbrž hledá neznámou realistickou podrobnost. Nemá naprosto ctižádosti podati mravní přírodopis společnosti; stačí mu úplně, přispěl-li řadou jemných detailů k pudovému přírodopisu živočišstva. Vyhýbá se každému pathosu jako rozčepejřený vrabčák strašáku v zeleništi; za to miluje občas směle zkreslenou karikaturu. Nesnese citů, které jako mlha překážejí ostrému pozorování; libuje si však zřejmě v rozumové ironii, která bystří postřeh. Jeho popis jest zhuštěný a stručný. Renard vybírá pouze rysy podstatné a nevšední a dlouhý výklad nahrazuje vtipnou metaforou.

Kdo nečetl nikdy ani řádky od Renarda, nedovede si jeho smělou a původní výraznost představit; kdo přečetl několik stran, nezapomene na ně nikdy. Nemohu se zdržeti, abych necitoval alespoň několik geniálních postřehů, které vedle pozorovatele prozrazují také jemně a svědomě pracujícího stilistu. Renard vidí pensionát krůt na pravidelné ranní procházce: „Nebojí se ani deště, nikdo si nevyhrne sukně lépe než krůta, ani se nebojí slunce, krůta nevychází nikdy bez slunečníku.“ Večerní pozorování bezděkého dědice Vergiliova: „Při zapadajícím slunci voli táhnou po louce volnými kroky lehký pluh svého stínu.“ A proti této vysoké gracii, hle, drsnou a výtečnou grotesku večerní: „Náhle jezero ticha, v němž věci se ztápějí a již spí, prolomí se rozbořeno. Která hospodyně tahá v tuto hodinu zrezavělým a skřípavým hřídelem plné okovy ze studně? To osel stoupá a vyráží svůj hlas a hýká k ohluchnutí, že se na to vykašle, že se na to vykašle!“ Nebo dvouslabičný dialog, posud nikým ne-

vyslechnutý: „*Zeď:* Jaké to mrazení mně jde po zádech? *Ještěrka:* To jsem já!“

Upadám však v pokušení opsati celou knihu Renardovu; byl by to ovšem stejně rozkošný požitek pro mne jako pro čtenáře. Položím ukázkou ještě jen jednu celou báseň v próse, kde pozorovatele doplňuje ironik hořkých a nelítostných zkušeností životních. Úsměv Renardův bývá strojený a otrávený; nenazval náhodou svou první knihu, která založila jeho proslulost, „Sourires pincés“; směje se leckdy, aby zarazil náhlý příval slz. Nuže, slyšte jeho výsměšnou báseň v próse o illusionismu, nadepsanou „*Labuť*“!

„Plyne po basinu jako bílá loďka, z oblaku do oblaku. Neboť lační jen po načechraných oblacích, které vidí roditi se, pohybovati se a mizeti ve vodě. Touží po jednom z nich. Míří naň zobákem a náhle pohrouží svůj krk, oděný sněhem. Potom, tak jako rámě ženy vystupuje z rukávu, jej vytáhne. Nemá nic. Dívá se: poděšená oblaka zmizela. Zůstává na okamžik zaražena, neboť oblaka váhají poněkud se vrátiti, ale tam dole, kde zmírá vlnění vody, hle, jeden se znovu utváří. Tiše, na lehké podušce peří, labuť vesluje a blíží se . . . Vysiluje se lovením marných odlesků a snad zemře jako obět té illuse, než uchvátí jediný kousek oblaku. Ale co říkám? Pokaždé, když se pohrouží, hrabe zobákem v živém bahně a vyndá červa. A tloustne jako husa.“

Jak krutý a výsměšný to anthropomorfismus v této přísně důsledné psychologii hloupé labuti! Jaký kus dějin člověčenstva na několika řádkách zdánlivě popisné básně v próse! Kolik krvavé a pohrdavé životní zkušenosti! Jules Renard sám, lovec obrazů a dojmů, nebyl z rodu takových hloupých labutí; nic ho, realistu, nezajímalo méně než lovení

marných odlesků prchajících oblaků. Za to neztloustl, jako tak mnozí idealisté, v občanském blahobytu. Zemřel chud a málo znám, daleko od Paříže, uprostřed lovu dojmů a stilisace vzpomínek, sotva šestačtyřicetiletý.

VII.

PAVEL DE LAGARDE A JEHO FILOSOFIE NÁRODNOSTNÍ. — PO PATNÁCTI LETECH. — KLETBA BERLÍNA.

Pavel de Lagarde a jeho filosofie národnostní.

Jméno Pavla de Lagarde ozývá se v přítomné době v Německu často a hlučně a to i tam, kde nemluví se zpravidla ani o filosofech národnostních ani o politických myslitelích: ve vřavě a zmatku veřejné diskusse denní o otázkách aktivní politiky, v bouřlivém křížení se protilehlých názorů parlamentních stran, v nevykvašené změti nedostatečně formulovaných mínění o smyslu a cíli národního i státního celku německého. V této chvíli, kdy jméno stává se heslem, nositel jeho všeobecným symbolem, nastává dějepisu vděčná, ač nikoliv snadná úloha vyložiti, co na této ostře vyhraněné osobnosti jest rysem typickým a co jest jedinečným, bezprostředním majetkem zvláštní té individuality.

Vyšetření to bylo by, tuším, kusé a jednostranné, kdyby, jak pravidelně se děje, byl Pavel de Lagarde osamocován jako politický a národnostní filosof, kdyby nebylo stejnoměrně přihlíženo k jeho osobnosti, pokud ji odhaluje činnost učenecká a umění spisovatelské, a kdyby posléze byly pominuty kořeny jeho životního osudu, jeho osobní povahy. Jen

tak lze si vysvětliti mnohý neobyčejný sklon jeho myšlení, jen tak padne světlo na paradoxní a temný rys mnohého z jeho svérázných názorů.

Ponuré a dusivé ovzduší obklopuje celý život Pavla de Lagarde (1827—1891), který jest jako myslitel i jako učenec přímo inspirován nepřátelskými srážkami s národním a vědeckým okolím a jenž rád myslí v bouřlivých výbuších nahromaděného hněvu a nastřádaného odporu. Velký tmavý, děsivý mrak leží na neutěšeném jeho dětství a jinošství: přemítavý, hrdý a ironický hoch stojí nepřátelsky proti svému otci berlínskému gymnasijnímu professoru a doktoru Vilému Bötticherovi. Nelaskavá tvrdost, neznající ani ve chvílích spokojenosti slova něžné pochvaly, svrchovaná přísnost, kladoucí mladistvému intellektu příliš těžké požadavky, dráždila a urážela neústupné mladé srdce, zklamané úplně ve své touze po pochopení a sblížení, otravovala mu otcovský dům, jejž Pavel de Lagarde na prahu jinošství opustil nadobro, odhazuje navždy i jméno, které připomínalo bytost otcovu. Pak bojuje mladý filolog, oddaný klassickému studiu i orientalistice, dvojí těžký a vnitřně souvisící boj: boj o život, zakupovaný vysilující a často i ponižující prací vychovatelskou a boj nerozhodnosti mezi professí učeneckou a školskou. Začátkem padesátých let se Pavel de Lagarde habilituje v Dobrosoli, vykoná studijní cesty do Londýna a Paříže, ale pak zříká se svojí venie legendi a strádá dlouhá léta pode jhem činnosti středoškolské v Dobrosoli a v Berlíně. Trpěl tu mnoho: byl přetížen prací, jejíž plán odsuzoval a později ostře a výmluvně odsoudil, byl pomíjen a odstrkován, což jeho krajní ctižádost zvláště bolestně dráždilo, byl vzdalován od prací svého zájmu a svého srdce a strádal nad to neutěšeným veřejným stavem. Rokem 1866 se mu poněkud rozjasnilo; opustiv gymnasium Bedři-

cha Werdera v Berlíně, odešel jako soukromý učenec do Schleusink. Po třech letech povolán byl na stolici východních řečí do Gottink a stal se tak nástupcem slavných orientalistů Ewalda a Michaelise. Dvaadvacet roků, které tam prožil v horlivé práci, nebyla léta vnitřního klidu: stoje stále v úporné polemice proti vědeckým odpůrcům, vrhaje do vědeckých sporů celou prudkou vášnivost své hrdé povahy, straně se vysokoškolského okolí, vystoupiv posléze s nebezpečnou kritikou církve i státu, nedovedl se Pavel de Lagarde upokojiti. Poznal sice úctu, která jest chladným obdivem a maskovaným strachem, ale nepoznal úcty, jež jest oddanou sympathií a přátelskou věrností; poznal ohlas svých politických názorů, ale pravidelně s té strany, odkud se jí neočekával a nežádal — a tak se cítil vždy osamocen. Teprve smrt r. 1891 ukázala, že jeho působnost a jeho sláva zasáhly širokými kruhy svět vědecký i politický.

Vědecké dílo de Lagardovo dovede oceniti jen orientalista z povolání, jenž zejména zná dějiny textové kritiky starého i nového zákona. Vyšed ze školy Rückertovy, která mu přiblížila zvláštní ovzduší orientu, a ze školy Lachmannovy, kdež poznal objektivní kritiku pramenů i přesnou interpretaci skutečně zjištěných dějinných faktů, položil si de Lagarde veliký a obtížný úkol vydati kritický text bible, se zvláštním zřetelem k jazykovému vzniku literatury starozákonní. Podnik arciť se neuskutečnil; průpravné studie grammatické, hlavně v oboru armenštiny, koptičtiny a syrštiny, podrobný rozbor žalmů a pentateuchu, zkoumání starocírkevního písemnictví syrského a španělského, vše to odvádělo Pavla de Lagarde od vlastního plánu. Tři hlavní kořeny sbíhají se v obrovských nesouměrně stavěných dílech orientalisty de Lagarda,

„Symmikta", „Mitteilungen" a „Abhandlungen": studium grammatické, kritika textová, zájem o vědy náboženské, který se též projevil hojnými pracemi o Giordanovi Brunovi. V těchto ohromných svazcích o několika tisících stran jest právě tolik hluboké, odborné učenosti jako osobního, prudkého temperamentu: ona se jeví spoustou poznámek, výkladů, emendací, konjektur, tento podrážděně jízlivým tónem polemickým, prudkými slovy, umíněnou nesmířlivostí, takže de Lagarde nejen svou methodou, nýbrž i způsobem vystupování představuje se jako dědic školy Karla Lachmanna, jenž uvedl takměř v soustavu onu „rabies philologorum".

Povolání filologické, především orientalistické, prožívané a pojímané s takovým osobním zápalem a přesvědčením, nezůstalo ovšem bez vlivu na filosofickou spekulaci de Lagardovu a dává namnoze bezpečný klíč k výkladu mnohých rysů jeho filosofie národnostní. Filolog, jehož vlastním posláním jest vždy přesně a jasně lišiti pravé od nepravého, domnění od fakta, tradici od skutečnosti, nestrpí nikde matných frasí, nýbrž spěje při pojetí všech věcí přímo k jádru, k vlastní realitě, k zaručenému poznání: v tomto filosofickém a politickém realismu spočívá vzácná a vítězící síla národnostní koncepce de Lagardovy. Filolog, jenž studuje jednotlivé fáse vývoje a řeči a národa, má dvojnásobně ostrý smysl pro výklad historického dění vůbec a sloučí-li se se znatelem dějin náboženských a s kritikem náboženských tradicí, jest zajisté velmi nebezpečným vykladačem vývoje křesťanství, čehož orthodoxové, znající příkrý nepoměr zbraní svých a zbraní de Lagardeových, nemohli gottinskému orientalistovi odpustiti. Vedle filologických předností jsou tu i filologické předsudky: hebraista, jenž zná tak podrobně židy starověké, připočítává bez přesnějšího rozvažo-

vání všecky vady jejich starých dějin i židům moderním; filolog zkoumá národní zdatnost Maďarů jen s hlediska jazykové povahy jejich atd. Vůbec celá koncepce dějin a celý výklad národnosti u Pavla de Lagarde prozrazuje dějepisce školeného na filologii: anthropologického rozboru rasy, jejž na př. Gobineau staví v popředí veškeré filosofie národnostní, jest úplně opominuto; situace evropské politiky skizzuje se bez ohledu na vývoj historicko-politický; reformní a převratné návrhy státní neohlížejí se vůbec na právní povahu státního zřízení; národohospodářské pojetí národních hodnot a cílů trpí oním skoro rousseauovským primitivismem, jejž pěstovali mnozí filologové, oddaní tělem duší studiu dávných kulturních period, jako na př. Jakub Grimm i Karel Müllenhoff.

Na první pohled překvapí náhlé a vášnivé vmíšení se tohoto filologa z povolání i z přesvědčení do vřavy denních otázek a záhada, proč vybíjel Pavel de Lagarde svoji potřebu živého činu právě na poli politiky, tlačí se neodvratně na mysl. Poznali jsme Pavla de Lagarde jako muže vnitřní vášnivosti, s níž vrhal se na dno každé otázky, každé práce; tak pozoroval i veřejný život a tak byl jeho nesprávností a zvráceností urážen, vzněcován, rozhorlován. Chtěl zakročiti, napraviti, pomoci; malá výzva společnosti stačila, aby vstoupil do politické veřejnosti. Pohlíží na aktuální události zprvu se svého odborného hlediska a se své životní zkušenosti; pak činí další závěry, přihlíží k obecnější souvislosti, až dospívá k samému churavému bodu doby a národa. Když poví, co má na srdci, zmlká, dalek jsa ve své vážnosti toho, činiti z politického reformování povolání a živnost. Léta ukáží, že jeho úvahy nebyly zcela „nečasové" a že mimoděk vykřikl úzkost svojí doby; prohlíží, reviduje, doplňuje svoje úvahy, přihlíží k potřebám

přítomné chvíle a vykonav tak povinnost nikoliv vůči veřejnosti, nýbrž spíše vůči vnitřnímu svému hlasu, odkládá znovu politické své úvahy a filosofické jich zdůvodňování. Pavel de Lagarde nalezl sám krásný a případný výraz pro inspiraci svojí publicistické činnosti: „Jest tomu již hezkých pár let, co jsem se svou třídou provázel k hrobu jednoho svého milého žáka a od chlapcova otce, jenž odmítl průvod duchovního, až u hřbitovní brány byl požádán, abych u hrobu promluvil několik slov útěchy. Nemyslil ani neřekl jsem tu něco špatného, leč přece cítil jsem stud ve své duši, nad tím, co jsem mluvil a myslil, i kdo jsem byl, abych se směl odvážit slov o věčných věcech pod nebesy božími, před šeřícím se a drsným jarem? Jako tehdy, ba ještě vážněji a smutněji jest mně vždy u srdce, kdykoliv odhodlám se mluviti o vlasteneckých událostech. Tehdy padlo každé slovo na dobrou půdu, kéž by se právě tak i teď stalo! Kdož by se směl odvážiti otevříti ústa o svatých věcech, kdyby jen dokonalý směl o nich mluviti?“

Z podobné nálady a z podobných podnětů vznikly de Lagardovy publicistické stati obsahu politického, náboženského a paedagogického, které shrnuty byly po prvé r. 1874 ve svazku „*Politische Aufsätze*“, otištěném a rozšířeném r. 1878 a r. 1891 značně pod titulem „*Deutsche Schriften*“, vlastním a jediném to politickém odkazu de Lagardově.

Hned po přečtení několika odstavců zmocní se Pavel de Lagarde pozornosti a obrazivosti čtenáře, jenž záhy pozná, že těmto úvahám teprve tehdy bude úplně práv, bude-li je čísti hlasitě a zvolna. Není to spisovatel, kdož se k němu obrací, nýbrž kazatel a karatel veliké rhetorické síly a vášně. „Deutsche Schriften“ mají mnoho z Carlyleových proslulých „Latter day's pamphlets“: jejich takřka staro-

zákonní, prorocké pathos, jejich hrozné a temné výhledy všeobecné blízké katastrofy národní i dějinné, onen základní motiv „solvet saeclum“, jejž přijal Carlyle z náboženské rhetoriky velkých puritánských kazatelů. Tento sloh u Carlylea, horlivého obdivovatele a čtenáře bible jest právě tak inspirován starým zákonem jako u de Lagarda, který bibli studoval a analysoval vědecky. Máme přímo dosvědčeno, jak se de Lagarde obdivoval starozákonním prorokům, v nichž viděl vlastní tvůrce monotheismu i národnostní ideje židovské; zdaž mohli zůstati při tomto obdivu, tak určitě motivovaném, úplně bez vlivu na jeho sloh? Ostatně podrážděný, rozhněvaný, hlučný sloh, jímž de Lagarde vykládal i útočil, kritisoval i navrhoval, poučoval i ironisoval, byl vlastním výrazem úzkosti doby, v níž žil. V době, kdy de Lagarde psal první svoje politické úvahy, vedli podobným abruptním, obzíravým, kritickým mužným stilem krajního subjektivismu úporné své polemiky proti běžnému pojetí života, tragiky a poesie tak vynikající literáti jako Otto Ludwig (ve svých studiích o Shakespeareovi) a Bedřich Hebbel (v denících); v době, kdy de Lagarde dospěl své výše jako politický publicista, jal se Nietzsche v tomto slohu, vášnivém, prudkém, ostře řezaném „filosofovati kladivem“, jak svědčí nejen jeho „Nečasové úvahy“, nýbrž všecka díla stvořená po roce 1879.

Sloh Pavla de Lagarde uchvacuje silou a krásou; jeť slohem učence a básníka zároveň. Učenci náleží přesná logika a pevná komposice vět, namnoze rozvětvených a rozpředených do složitých a umělých period; pevné ovládání a důsledné provádění obrazů; bohatá zásoba přesně vypozorovaných vztahů věcných; paradigmatická jasnost, nevyhýbající se ani suchému výčtu důležitých jednotlivostí,

ani pedantickému dělení v paragrafy. Básník naopak, jemuž vděčíme i za svazeček veršů, jež mají spíše charakterní než uměleckou krásu, vtiskl slohu svoje ostré a jasné vidění věcí, situací, scenerií; svůj smysl pro plastiku epitheta a obrazu; svoji zálibu pro krajiny pochmurné, přísné, severské osamělých borových lesů v chudém písčitém kraji a bělavých mořských břehů omývaných plavými vlnami divokého příboje. Ježto však Lagarde sleduje při slohu zpravidla rhetorické cíle, nepíše nikdy pouze pro oko, nýbrž též pro ucho, jak později s takovým důrazem žádal Nietzsche: výsledný dojem těchto statí jest vždy přece dojem mohutných výkonů řečnických. Kritik Lev Berg přirovnal sloh de Lagardův případně ke slohu velikého pruského dramatika Jindřicha z Kleistů: jest tu totéž severské ovzduší jasné a čiré, jež nad tryskajícími hlubokými zdroji vášnivého života se klene; co obraz, to mocná představa; co perioda, to projev prudkého citu; nikde prázdné slovo, nikde frase.

Je-li sloh de Lagardův velkolepým sloučením prvků básnických a učeneckých, jest methoda jeho spekulace svérázným spojením filosofického idealismu a vědeckého realismu. Idealismus cílů se tu jednotí s realismem prostředků; dosažení vysokých met budoucích činí se odvislým od uvědomělého a pronikavého přilnutí k pravdě přítomnosti. Tento realismus de Lagarde opět a opět zdůrazňoval, ba pojímal jej přímo nábožensky: „Nepokládám náboženství v jádře za nic jiného než za smysl pro realitu, ovšem pro pravou věčnou realitu: nad Německem leží však tak hustá mlha náboženských, filosofických, politických a sociálních frasí a zvyklostí, takže jen velmi cvičené zraky samy mohou jí prohlédnouti obrysy věcí, a že veliká většina bude tyto věci teprve cítiti, až se o ně udeří, to jest, až božím soudem bude

upomenuta na Boha!“ Tato výzva, již v Anglii opakoval Carlyle úsečnou formulí „back to reality“, byla v době de Lagardově hlasem nejlepších myslitelů: básníci osvobozovali literaturu od mrtvého, neplodného epigonského idealismu konvenčních figur, konvenčních kontrastů, konvenčních látek; Bismarck ponenáhlu násilně, ale neohroženě a důsledně vychovával národ pro „reální politiku“, stojící v příkrém odporu jak k naivnímu velkoněmectví válek za osvobození tak ke krajinskému junkerskému prušáctví. V jádře jest však tento realismus, který u Pavla de Lagarde srovnává se tak zákonně s jeho povoláním filologickým, účelnou a promyšlenou výchovou k novému idealismu, jenž nevidí schillerovsky ideál nad věcmi, nýbrž ve věcech, který nehledá a nenalézá Boha jen v kostele od devíti do jedenácti, nýbrž vždy a všude a jenž nepokládá ideálnost za mlsek, nýbrž za vezdejší chléb. Tento nový idealismus, protestující opětně energicky proti historickému umrtvujícímu tradicionalismu má na zřeteli stále vysoké cíle, ale nemíní, že jim jest nevěren, zabývá-li se do detailů otázkami akutními, jakými jest právě tak stav financí jako reforma bohosloveckých fakult, kolonisace jako organisace šlechty, volební právo jako zákon školní. Čtenář a posluchač de Lagardův musí se zajímati o tyto denní věci a běžné zájmy, chce-li sledovati svého vůdce až tam, kde jedná o vlastní filosofii národnostní.

Svému vlastnímu pojetí národnosti předesílá de Lagarde všestrannou a břitkou kritiku dosavadní národnostní filosofie, a již tato kritika odhaluje krajní idealism jeho názorů stojících v nejpříkřejším protikladě k naturalistickému materialismu hojných a populárním míněním přijatých rasových theoretiků. Bojuje tak, nejmenuje svých odpůrců proti theoriím, jimiž ve Francii opřel svůj aristokratismus

Arthur de Gobineau, a jež do Německa uváděl Gobineauův osobní přítel Richard Wagner, a jež i k nám uvedeny byly prostřednictvím Gobineauova bystrého a důsledného stoupence Gustava Le Bona. Všem těmto myslitelům, pracujícím zvláště usilovně o problému kultury, jest národ veličinou anthropologickou, souhrnem fysických znaků, společenstvím masa a krve. Jako odpovídala francouzská kritika filosofická jednostrannému a schematickému výkladu Taineovu o rasových jednotkách národů, na nichž jest zbudována kultura dějinná, podrobnou analysou pomíchanosti a nečistoty plemen a národů, ukazuje i de Lagarde pozornou indukcí, že předky domněle původní a ryzí národnosti německé jsou právě tak Keltové, Římané, Slované, Hunové jako ony starobylé kmeny germánské, vyjmenované Tacitem; ba připomíná tu fakt, jejž krajané jeho tak neradi slýchají, že kořeny rodiny Leibnitzovy a Lessingovy sahají mezi Slovany, a že Kantovy předky dlužno hledati ve Skotsku; úhrnem pak formuluje svůj názor v té věci slovy „Němectví neleží v krvi, nýbrž v duchu“ („nicht im Geblüte, sondern im Gemüte“).

Stejně malým souhlasem daří de Lagarde ryze romantické theorie, které kladou podstatu národnosti výlučně do řeči; jsou ostatně dnes všeobecně překonány. Jejich vlastní půdou byly války za osvobození, tato kolébka německého uvědomění národnostního a i tehdy byly to pouze hlavy naivní, jež kladly s E. M. Arndtem německou vlast, pokud „německý jazyk zní a bohu v nebi písně zpívá“ („soweit die deutsche Zunge klingt und Gott im Himmel Lieder singt“)*). Pro Pavla de Lagarde vy-

*) Již naše národní obrození, vyšedší z německé romantiky, prohloubilo toto pojetí neobyčejně. Srovn. na př. proslulá slova Jana Nejedlého v „Hlasateli českém“ I. r. 1806 „Jestliže každý

svítá nesprávnost jazykového toho naciònalismu na př. již z faktu, že Švýcaři tvoří samostatnou a svébytnou národnost, byť mluvili a psali německým nářečím — a možno dodati, ryzím, bohatým a tvárlivým nářečím, onou alemanštinou, jejímuž básnickému mluvčímu G. Kellerovi všickni se tak upřímně obdivujeme.

Odmítnuv takto výměr národnosti rasou i jazykem, sestupuje de Lagarde hluboko k temnému dnu otázky, nikoliv bez rysu jakési mystiky. V úplné shodě s ethnology a archaeology, kteří zjistili v společenství náboženského kultu vlastní pouto národnostní jednoty starých celků ethnických, přenáší de Lagarde pojem národnosti do oblasti cítění náboženského a ethického. Dle Karla Müllenhoffa, průkopného tvůrce velkolepého fragmentu „Die deutsche Altertumskunde", pojila každý z oněch velkých kmenů skládajících starověké Germánstvo, Istaevony, Ingvaeony, Hermiony a Vandilie, společná božstva, společné svatyně a společné kněžstvo; dle de Lagardea spojuje a dělí národy posud to, co jest náhradou a obdobou starého náboženství. Jednota ideálu, jednota jejich obrany tmelí dle něho národ a proto „Německo není pojem zeměpisný, avšak též nikoliv pojem politický, v obyčejném významě slova „politický". Vlast náleží do počtu ethických mocností, a proto nemohou její záležitosti býti obsta-

člověk povinen jest upřímně a vroucně *vlast svou, to jest jazyk svůj mateřský a mravy národu svého* milovati, všemožnou prací a snažností k zvelebení a rozšíření jich přispívati: tedy hanebného, ošemetného i zlořečeného provinění se dopustí ten, kdož též *vlasti své, to jest: mravům a jazyku mateřskému* škodí a ubližuje"; aneb slavné trojverší Kollárovo („Slávy dcera" 1824, II. 124):

„ale meze vlasti nerozborné,
jichž se bojí tknouti potupa,
jsou jen mravy, řeč a mysli svorné".

rávány s vládního křesla, nýbrž pouze ethickým pathosem jejích dětí. Německo jest souhrn všech německy cítících, německy myslících, německy chtících Němců: každý z nás jest vlastizrádce, nepokládá-li se v tomto náhledu v každém okamžiku svého života za zodpovědna za bytí, za štěstí, za budoucnost své vlasti, každý z nás je hrdina a osvoboditel, činí-li to."

Bylo by lze souditi, že de Lagarde, jenž takto těsně sdružil jednotu ethického vědomí s jednotou náboženského kultu, jenž vždy otevřeně vyjadřoval plnost a reálnost náboženského svého cítění, jenž v praxi prohlašoval náboženské vyznání Židů za vlastní kámen úrazu veškeré assimilace neb absorpce v jednotné těleso národní, pokusil se alespoň v křesťanství nalézti spojovací princip národnostní. V tom spočívá však jednak jeho modernost, jednak jeho kriticism, že nikdy podobného pokusu neučinil, liše se tím naprosto od ostatních konservativně národnostních theoretiků a politiků. V protikladu k Schleiermacherovi definoval de Lagarde náboženský cit předně jako radost z Boha a z jeho konání, a dále jako nejdokonalejší výraz lidské potřeby svobody — pro ztotožnění náboženství a křesťanství arciť tu není místa. Znaje jako historik, filolog, orientalista a patristik zevrubně dějinný vývoj křesťanství, odmítaje na základě podrobného rozboru ideje mravního pořádku a humanity jako názory, o nichž křesťanství původní ničeho neví, vykládaje obsah protestantismu z velké části jako negativní reakci vůči velké positivní koncepci katolicismu, nemohl de Lagarde rovněž souhlasiti s průměrným názorem konservativní intelligence své doby, jež protestantism považovala za vlastní náboženský výraz, přiměřený potřebám národa i věku. Veřejné mínění konservativců o možné shodě víry a vědy, naukového poznání

a náboženského zjevení pronásledoval neúprosnou kritikou; běžné koketování současných zálib uměleckých s tradicemi církve stíhal jízlivým posměchem jako směs kostela a zábavné místnosti; vědeckému zkoumání v rámci některé z positivních věr upřel vůbec možnost — v těchto otázkách byl konservativní de Lagarde krajním radikálem. Třebas, jako tak mnozí historikové, neskrblil obdivem pro úměrnou a široce založenou stavbu církevního katolictví, nečinil de Lagarde vůbec kompromissů se starými útvary náboženskými, které v jeho očích byly mrtvy; modernisování a upravování starých věr, odčítání nepohodlných dogmat od celistvého obsahu víry — vše to bylo mu směšné a nechutné. I jest de Lagarde spolupracovník nové koncepce náboženské, v níž uplatňuje se souměrně i náboženský cit, svérázně definovaný, i nové vědecké poznání. Tedy onen společný kult, sjednocující národ, musí býti teprve stvořen — země nové víry jest země našich dětí. V aktuálních otázkách politických nepřeceňoval de Lagarde náboženských rozdílů nikdy, neboť i jeho spíše nábožensky než rasově motivovaná nechut k Židovstvu měla svoje kořeny vlastně mimo oblast víry. Rozporu mezi katolickým jihem a západem Německa na jedné a protestantským severem na druhé straně téměř necítil a filosofuje o budoucnosti Rakouska, pro jehož existenci nenalézal důvodů, pominul vůbec náboženské povahy jakožto principu jednotícího země tak různorodé.

Jisté neujasněnosti a roztříštěnosti náboženským názorům de Lagardovým upříti nelze; vesměs je charakterisuje příležitostnost a násilné podřaďování theoriím a heslům národnostním. Přijav sice od ethnologů theorii o jednotící moci kultů pro starobylé celky národní, nepokusil se provésti ji důsledně pro periody pozdější a nesnažil se nikde sebe

stručněji naznačiti náboženskou náplň vůdčích národů evropských. Vydal jako výchovné heslo pro Němce úsilí o nové, positivní živé náboženství, skládaje do něho veliké naděje jako do prostředku zmohutnění ryze německého charakteru; ale nepřihlédl nikde, že podobné úsilí charakterisuje celou kulturní Evropu, — kde tu jest možnost svébytného národně náboženského charakteru?

Než ani ethnická stránka nové oblasti, do níž de Lagarde přenáší podstatu národnosti, není úplně promyšlena; požadavky staví se tu vůbec jako dané znaky. Pavel de Lagarde rád přisuzuje rysy, jež by si od národní povahy vroucně přál, charakteru již jako evidentní znaky; chtěl míti Němce věrnými a pravdivými a tvrdil, že dle věrnosti a pravdivosti se charakter německý předem pozná — toť pravý bludný kruh, naprosto nedůstojný národnostního filosofa a psychologa. Vytknuv však důrazně individualism jako vůdčí rys německého charakteru i jako nejmocnější prostředek nové organisace národní, vykřikl de Lagarde zmužile a včas samu úzkost doby — jako hlasatel charakterního individualismu v době davové stádnosti, za postupu socialistické organisace, za kulturní nadvlády průměrného středocestí bude de Lagarde vždy připomínán vděčně. Sám shrnul vnitřní toto poslání hutnou větou: „V nové epoše našich dějin jest naší hlavní úlohou vychovávati jak možno z nejčetnějších lidí osobnosti, charaktery.“ Nejsou to pouhá prázdná slova, za nimiž se skrývá snad frasovité pathos — jsme tu v samém ohnisku národnostní filosofie de Lagardovy. Slova, jimiž de Lagarde hlásá potřebu, ba nutnost mohutné a tvůrčí individuality pro národnostní růst a rozvoj, mají nejvyšší temperaturu a nejhlubší pathos jeho enthusiastického citu. „Zdroj pokroku v dějinách jest jednotlivý člověk. Každý,

kdo obdržel dostatek energické síly životní, aby v sobě procítil nadání k harmonické existenci, k živému dílu uměleckému, vstupuje právě tímto citem v protiklad k světu, jenž jej obklopuje, to jest zúžuje, omezuje, vlastnímu já odcizuje: prospívá dějinám tím, že, čím plněji se vyžívá, stává se středem pro jiné a na širší kruhy rozlévá alespoň silnější neb slabší odlesk svého vnitřního světla, jež nikde než v něm samém nezáří: každý člověk má býti rozmnožení majetku lidstva a kromě toho také způsobovati rozmnožování tohoto majetku.“ Na rozdíl od francouzských myslitelů Flauberta a Renana, jimž silný tvůrčí jednotlivec jest konsekvencí vědeckého aristokratismu, na rozdíl od Nietzscheho, jenž vytváří pojem „nadčlověka“ ve sféře instinktivní, koncipuje de Lagarde svého „velkého, pevného a čistého člověka“ ethicko-nábožensky a charakterně, shoduje se v té příčině s germánskými oběma mysliteli individualistickými, s Carlylem a s Kierkegaardem. Kierkegaard formuluje svůj individualism zřejmě jako přirozenou konsekvenci protestantského názoru o bezprostředním poměru věřícího jednotlivce k Bohu; Carlyleovi jsou hrdinové vyslanci a mluvčími Nekonečného a Tajemného, v čemž jest synthesa německé filosofie Fichteovy i Novalisovy, podobně definuje i de Lagarde reka jako „bezprostředního prociťovatele věčné pravdy“ a nazývá jej emfaticky „živým, mezi námi se pohybujícím důkazem věčnosti, ba samé jsoucnosti boží“. Jmenuje-li příležitostně tohoto velkého muže králem, zdůrazňuje-li jeho poslání vladařské, autoritativní, rozhodčí, vyjímá tím v politickém zaujetí jednu stránku povahy nového toho tvůrčího charakteru, podobně jako skandinavský sever formuloval agitačními ústy Björnsonovými nový mravní ten typ jako krále, když již před tím jej theologická polemika

Kierkegaardova byla formulovala jako typ nového kněze.

Individualism svůj dovršuje de Lagarde aristokratismem; úsilí o nového reka sdružuje s úsilím o novou šlechtu, postup to, jenž dá se vyčísti i z posledních fasí filosofie Comteovy a Renanovy, s tím arciť rozdílem, že místo francouzské maximy o světovládě filosofického rozumu nastupuje u něho germánský požadavek světovlády ethického charakteru. Požadavkem tím ovšem padá v jádře stará aristokracie rodová a úřednická, pro niž má de Lagarde zásobu nemilostivých sarkasmů dobře namířených zejména proti kamarille německých junkerů; ale de Lagarde nezavírá přece zraků před nejlepšími, řídkými živly v staré šlechtě a pomýšlí užíti jich při reorganisaci německé aristokracie, pro kterouž vypracoval zvláštní, detailní návrh. Radikalismus jeho postupu mísí se tu zajímavě s konservatismem některých záliby. Jako pronikavý kulturní filosof Viktor z Hehnů byl i de Lagarde konservativcem jen z odporu proti povrchní a plané průměrnosti nivellisujícího liberalismu, jako on zamiloval si několik hlavních rysů minulosti z nechuti proti maloduchosti a krátkozrakosti přítomných dnů. Rozcházeje se se svou dobou a se svými vrstevníky, kteří pracovali a mluvili veřejně pro rovnost celé společnosti, pro obšťastnění a upokojení davů v názorech základních, prohlašoval se de Lagarde za konservativce, ač upozorňoval vždy, že jest si dobře vědom etymologie hesla od latinského předmětného slovesa „*conservare*“, k němuž sám klade předmět naprosto jiný než ostatní konservativci.

K individualismu, aristokratismu přidružuje de Lagarde požadavek nové, účelné a svébytné výchovy: jako Fichte obrozuje i on svůj domov souměrně školou, náboženstvím a národností — a tu praktický

paedagog pracuje podrobné návrhy pro reformu učební, založenou předem na principu bezprostředního působení učitele na žáka a tíhnoucí k abstraktnímu a vznešenému cíli výchovy ke zbožnosti bez jakékoliv konfesse. Ztrácí-li se v zevrubných úvahách o reformě škol povšechný zřetel národnostní filosofie de Lagardovy, mizí tu také její neurčitost a abstraktnost; dotýkaje se pevné půdy aktuálních zájmů a otázek, jakými jsou na př. zrušení tříd, snížení učebního kvanta, reforma fakult bohoslovecких, projevuje de Lagarde vzácnou vlohu paedagogického kritika, jenž může býti oceněn jen paedagogickým odborníkem.

Pavel de Lagarde vůbec neváhal nikdy ani okamžik, měl-li vyměniti národnostní filosofii theoretickou za národnostní praxi politickou: mnohému čtenáři mohly by se zdáti všecky jeho národnostně filosofické theorie pouhou ozdobnou argumentací zcela časových publicistických projevů. Byl by to úsudek ukvapený: nelze však upříti, že de Lagarde příliš jednostranně užil svých všeobecných ideí pouze pro politiku svého národa a své říše, neprohlédaje, že jejich všeobecná průkaznost a platnost vysvitly by teprve, kdyby se jich bez násilí dalo užiti na všecky národní celky v Evropě. Formou, jakou nám podávají „Německé spisy", jsme poučeni sice, že z de Lagardova národnostně filosofického theoretisování dá se dovoditi jeho krajní, nesmířitelný a výbojný antisemitism; snažíme se uvěřiti, že z těchto úvah mohou čerpati svoje důvody pruští politikové, přemýšlející o vnitřní kolonisaci mezi Slovany i o rozvolnění svazků zajišťujících politickou jednotu Rakouska, nenabýváme však naprosto přesvědčení všeobecné hodnoty filosofických těch názorů o podstatě a smyslu národnosti vůbec.

S trpkostí zjišťujeme tu opětně rys společný

dnešnímu intelektuálnímu Německu, které tak vděčně přejalo duševní práci de Lagardovu: ideová ryzost a všeobecná platnost historických a kulturních ideí cení se níže než jejich aktuální prospěšnost a národně-politická časovost; filosofie a dějepisectví sestupují do veřejné areny a vrhají svá těžká slova do rozvášněného, špatně chápajícího davu; kulturní svědomí naprosto se nebrání osudnému sdružení slov *philosophia et historia ancillae rerum politicarum.*

Po patnácti letech.

Po patnácté již obrátily se dne 30. července 1913 zraky veřejného Německa v elegické a vděčné vzpomínce k zámku Friedrichsruh, kde v mausoleu, ukrytém mezi jedle a duby Saského lesa, spí Bismarck věčný svůj sen. Na Bismarcka nemůže býti vůbec zapomenuto, i když běh politických událostí obrátí se naprosto jiným směrem, než „železný kancléř" po léta jej řídil; vždy znovu připomene něco tohoto tvrdého hrdinu starosaského kmene, a očím obdivovatelů jeho i odpůrců zjeví se zamračený, vzdorovitý Germán, zkamenělý jako Barbarossa, ba v mlčelivé samotě saského hvozdu ne nepodoben strašnému Odinovi, k němuž občas přilétají černí havrani vzpomnění a zapomenutí Hugin a Munin.

Historikovi, i když soudí se sžíravou kritikou o mravní hodnotě činů a podnětů Bismarckových, jest před zjevem jeho jasno, že doba zdánlivě nepřátelská politickému individualismu, vydala tu hrdinu v plném smyslu carlylovském, kohosi, kdo stojí vedle Karla Velkého, vedle Luthera, vedle

Bedřicha II. Bismarck přejal na sebe, byť ústy byl nejloyálnějším pruským poddaným, veškeru úlohu a celý úřad, který doby hrdinské skládaly na krále a s úřadem tím všecku zodpovědnost. Pojal své poslání s jakousi tvrdou a nelítostnou mystikou násilí a oběti, jež v zracích odpůrců dodávala mu rys politika satanského. Poslední jeho cíl, národně státního soustředění a politického sjednocení všech Němců, obchodně, hospodářsky, společensky, byl promyšlen a položen před ním především politiky liberálními; Bismarck však, opíraje se o výtečného vojevůdce a zdatného ministra vojenství pruského státu, měl odvahu jej uskutečniti železem a krví. Vítězství za obět, vrchovatá moc za proudy krve, plné rozvití se jedné národnosti za útlak jiných: na těchto strašných mystických smlouvách s Bohem, tvrdým, hřímajícím germánským Bohem, založil Bismarck, člověk víry, svou politiku, a oddav se jí celou prudkostí svojí osobnosti, pustil se do závratné hry, často va banque, pevně očekávaje konečnou výhru. Dobří Evropané, kteří pozorovali tohoto Teutona, byli překvapeni jeho abstrusní nečasovostí, a skutečně v době positivismu naplňovaly se v něm romantické národní sny z „válek za osvobození"; tak představovala si německého reka básnická obrazotvornost Kleistova, tak toužil po národním hrdinovi ve svých promluvách myslitel Fichte. Překvapení, jímž působil, dovršoval Bismarck i nedůvěrou, již vzbuzoval, a to ť u těch, kterým sloužil — a tak pracoval obklopen buď nechápajícím chladem neb zřejmým nepřátelstvím. Když pak vítězně provedl, co si byl předsevzal, snažili se s ním ztotožniti, kdož do té doby stáli proti němu. Pokud německý národ vidí v něm ztělesnění své politické bytosti, o tom se dá případně uvažovati právě v den patnáctého návratu Bismarckovy smrti.

Politický směr, jejž Bismarck zastával, násilně byl odstraněn hned při jeho odstoupení před pět a dvaceti lety, a ti kdož z jeho rukou přijali otěže státní, obrátili německou politiku na jiné dráhy; dnes nerozhoduje již trapná okolnost, že stalo se to právě ve chvíli, kdy již kancléře nepotřebovali a kdy mohli klidně tráviti z výsledků jeho životního úsilí. Mladý panovník, jemuž se tehdy zdál Bismarck příliš nepohodlným kormidelníkem, dovedl říditi loď Německa dle své vůle a dle svého plánu: zda šťastně? Jest nesporno, že rádcové a spolupracovníci, jimiž se obklopil, byli, i bez srovnání s Bismarckem, lidé malého umu a malého charakteru, nebyly-li to přímo pathologické zjevy. Necítili proto zodpovědnosti a hověli prostě vůli i libovůli panovníkově, jenž takto v ješitné samolibosti dal zmohutněti svým slabostem a nepostavil nepoměrných svých předností do služeb vyšších ideí.

Tak po nelítostně reální politice bismarckovské dostala se na trůn i k veslu divadelní romantika, která, milujíc dekorativní přehoz vladařského pláště a theatrální pohyb ruky caesarské, nepochopila naprosto potřeby a smyslu doby a která místo krásného a malomluvného činu spokojila se s krásně dunící frasí. Stálé obracení se k minulosti, věčné opájení se hohenzollerskými dějinami, nechutné uctívání korunovaných předků, které činilo Viléma I!. tolik neoblíbeným u lidí opravdově moderních a které otvíralo bránu zpátečnímu tradicionalismu a despotické sentimentalitě ve smyslu královského páru Bedřicha Viléma III. a Luisy, toť výraz tohoto neplodného politického romantismu, jakéhož byl právě Bismarck závilým nepřítelem.

Rovněž čistě romantický jest i politický exotismus Vilémův, propukající v horečné politice kolo-

niální a v snaze po upevnění německé budoucnosti na moři a v zámoří. I zde stál Bismarck s otevřeným hledím proti tomuto úsilí, jemuž neschází příchut řevnivého dohánění Anglie. Velestát má arciť vždy potřebu a touhu zajistiti se na oceáně, byť i Německu scházela k tomu většina podstatných podmínek vlastních Albionu; leč předem vnitrozemskému státu náleží vnitřně se uceliti, dokonale opatřiti zákonodárství, provésti všecky důsledky soudobé hmotné kultury, než pustí se na vlny a do cizích zemí za výbojem. Bismarck pracoval soustavně tímto směrem a takto pomáhal vyrovnávati se Anglii; sotva odstoupil, zahájen byl nový kurs až k absurdnostem politiky v Kameruně, bojů s Herery, Walderseeovy výpravy do Pekingu. Tím Německo samovolně vstoupilo k ostatním mocnostem do falešného poměru, podvrátilo svou vážnost, vystavilo se nešikovně všeobecnému odporu, osamělo v koncertě velmocí, což vyznívalo ještě v poslední době. Toť důsledky změny, při níž geniální realista byl vystřídán romantickým diletantem.

Tíže lze zodpověděti otázku, pokud německý národ ve svém politickém smýšlení a veřejném povědomí zůstal věren Bismarckovi, jejž vyznává srdcem i ústy. Odečteme-li jihoněmecké partikularisty a davy uvědomělých socialistů, kteří v Bismarckovi nepřestanou viděti odpůrce, nelze nepříznati, že i ve středních intelligentních vrstvách nastalo jakési oddálení od jeho smýšlení. Intelligence přiblížila se sociálnějšímu pojetí státní myšlenky, prohloubila v demokratickém duchu pojem národa, emancipovala se od junkerského a vojenského prušáctví, jež pro Bismarcka bylo východiskem německé akce politické, ulámala hroty nepřátelství k sousedním státům a dala se poučiti vývojem zkušeností o nevýhodách, které přineslo císařství, Bismarckem

pokládané za státnický ideál. Vše to však nedovedlo v intelligenci umenšiti kultu Bismarckovy osobnosti, a není sporu, že ve chvíli tísnivé potřeby ustoupí všecka ona differenciace Německa společné jednotě, jejímž zosobněním jest právě Bismarck, vždyť i v nespravedlivě útočném výboji proti menším národům, jmenovitě proti Slovanům, cítí se Němci jediným kompaktním tělesem.

Pro pozorovatele, stojícího v Rakousku, státě to, jímž Bismarck zabýval se nepřátelsky jako složitým, až dotud nezcela řešitelným problémem, úvahy o „železném kancléři" nepohřešují bolestné trapnosti. Zatím co v čele Německa stál geniální jednotlivec, za dvacet dalších let po odchodu Bismarckově s politického jeviště vystřídala se ve Vídni řada více méně neschopných ministerstev, charakterisovaných buď neživotnou byrokratičností bez iniciativy a bez samostatnosti neb politickou úhořovitostí, která kroutíc se obratně a úlisně na všecky strany, nedostala se vlastně nikdy s místa. Místo směle vedoucího ducha vládly tu jen tak zvané poměry, tato výmluva nemohoucích a nestatečných lidí, kdežto v Německu Bismarck prostě titanskou rukou odvaloval tak zvané poměry s cesty. Naproti politickému životu nad Sprévou zavládlo ve faiacké Vídni politické živoření případ od případu, rok od roku, věčné záplatování bez soustředící a jednotící myšlenky. Tím posílena byla osudná centrifugální snaha všech složek národních, zájmových, třídních, charakterisující od r. 1848 celou rakouskou politiku, při čemž s podivuhodnou paradoxností živlům, nejvíce tíhnoucím od společného středu, přidělována byla úloha hlavní, kdežto ti, kteří mohli býti silami soustředícími, vylučováni byli ze života ústavního. Bismarck, který veškeré politice pruské a německé dal velkolepou tendenci centripetální a udržoval

ji v ní se živelnou setrvačností, trčí tu jako výstražný kontrast. Z toho, že soudobé vlády německé oddálily se od Bismarckova směru, nebylo v Rakousku naprosto těženo, právě jako rok 1866., kdy osobnost Bismarckova výhružně se tyčila nad osudem Rakouska, nestal se ve Vídni mementem, takže budoucí Německo najde Rakousko právě tak rozháraným a politicky neuceleným, jako Německo Bismarckovo je nalézalo.

Konečně, chceme-li i my Čechové, kteří nemůžeme dle svých i ostatních slovanských zkušeností v Bismarckovi neviděti než svého odpovědného nepřítele národního, zabývati se v jubilejní chvíli „železným kancléřem", nezbývá nám než zmocniti se positivních vlastností jeho, abychom přijali z nich politické poučení. Bismarck jest arciť protichůdcem naší národní politické filosofie, která obětavě a bezstarostně učí ostatní, mocnější národy spravedlnosti a humanitě; rovněž jest i protinožcem naší populární a již tradiční politiky etapové, pracující v miniaturních rozměrech a spokojující se s drobničkými úspěchy: tím spíše nám může býti učitelem. Jeho plná politická reálnost, neukojená sliby a ujištěními, jeho příkrá přímočarost, nikdy a v ničem nespouštějící s očí vyvoleného cíle, jeho bezohledné využitkování situace... kdy vše to sestoupí na naše politiky? Veliký duch národně politické koncentrace, mužné vědomí vniterné síly a spravedlnosti nejúpornějšího zápasu může světiti i veřejný život národů malých a podřízených. A byť naše bratrská minulost, byť něžná romantika našeho politického znovuzrození, byť naše dosavadní tradice politická se bránily, přece jen v tomto znamení jsou záruky našich úspěchů. Jako v soukromém životě, tak i v politickém dění jenom onen boj přináší vniterné prohloubení, kde nepřítel sebe nenáviděnější stává se

duševním spolupracovníkem dalšího vývoje. Hleďme tak i na Bismarcka a nepřipusťme, aby proudy české krve, prolité r. 1866 v boji s Pruskem Bismarckovým, byly tekly zbytečně!

Kletba Berlína.

Z mysli českého čtenářstva nevymizel snad posud mohutně symbolický závěrečný výjev Mauclairova skvělého románu „Město světla“, kde hrdina, impressionistický krajinář Julian Rochès za modravého šera měsíčního mezi ševelícími olivami a palmami kouzelné Provence navždy zříká se Paříže, města přepiaté duchovní i umělecké kultury, jež vraždí prostotu srdcí, bezprostřednost tvoření, ryzost neodvislé myšlenky. Vzpomněli jsme si na tento pohnutý výjev, zastřený náladovým kouzlem lyriky myšlenkové, když pročetli jsme přísně logické a pronikavě kritické kapitoly jiného díla, odsuzujícího se stejnou rozhodností druhé veleměsto evropské, ovšem z důvodů přímo opačných, jako millionového městského netvora bez tradice, bez kultury, bez uměleckého posvěcení. Míníme novou knihu berlínského výtvarného kritika Karla Schefflera, nadepsanou „Berlín, Osud města“, dílo to uchvacující smělosti a dalekého dosahu národně kulturního.

Jako Kamil Mauclair jest i pětačtyřicetiletý Hamburčan Karel Scheffler v podstatě kritik vý-

tvarný; obecněji jest znám jako výborný redaktor a bystrý kronikář vůdčího měsíčníku výtvarných umělců německých, seskupených kolem berlínské „Secesse", „Kunst und Künstler". Umění jest Scheffler ovi jako Mauclairovi daleko spíše problémem národní kultury než velkým dobrodružstvím stupňovaného života smyslového; u obou kritiků, Francouze i Němce, vystupuje při rozboru uměleckých děl v popředí nikoliv tvarová a smyslová stránka, nýbrž intellektuální náplň a obecné vztahy k celku vzdělanosti národní. Moderní výtvarná kritika německá, jež sama je výtvorem nedávného data, odvolávajíc se k R. Mutherovi, dnes již hodně antikvovanému, jako prvnímu ze svých předků, vykazuje totiž podobnou dvojklannost v pojímání umění, jakou Francouzi naznačují dvěma slavnými jmény bohaté své minulosti kulturní: Fromentin a Taine. Jedni z uměleckých kritiků — Julius Meier-Graefe jest z nich dnes nejskvělejší — naslouchají tvarové řeči obrazů, soch, architektonických výtvorů a soudí dle kriterií smyslových; jejich způsob jest velmi úzce spřízněn s názorem výkonných umělců samých na výtvarná díla. Druhá skupina — právě Karel Scheffler jest jejím dokonalým zástupcem — postupuje od tvarové řeči k ideovému a kulturnímu obsahu a s opravdovým zanícením sleduje složité a důležité vztahy uměleckých výtvorů ke kultuře národa, doby, společnosti; tito kritikové podobají se namnoze kulturním filosofům. (Ve francouzské výtvarné kritice zaujímá Mauclair zprostředkovací stanovisko mezi oběma směry.)

Karel Scheffler jest ke kritické své úloze neobyčejně vyzbrojen: uměleckou vnímavost, která vztahuje se na veškeré projevy krásna, doplňuje vytříbený smysl abstrakce; schopnost konstruktivní, jež směle promítá vznešené a snad posud nečasové tužby

o význačné funkci umění ve společnosti do nepříznivé přítomnosti, snoubí se u něho s historickou jistotou a všestranností, připomínající přímo filosofické dějepisce německé Karla Lamprechta nebo Kurta Breysiga. Karel Scheffler, jenž vystoupil jako tlumočník velkých osobností výtvarných, L. v. Hofmanna, K. Meuniera, M. Liebermanna, obrací se vždy soustavněji k rozboru, výkladu a ocenění architektury a toho, co by se dalo nazvati duší města. Opravdu, tkví-li které umění hluboko ve společenském organismu, jest to stavitelství, řízené stejně logikou tvarovou jako psychologií sociální; a sotva mohl by si duch, prahnoucí po složité úloze uměleckého a spolu historického výkladu, vyvoliti vděčnější námět než geneticky kulturní vývoj moderního velevěsta. Dlužno připomenouti ještě, že chladný Severoněmec není ani trochu romantik a elegik; stará města analysuje se stejně věcnou přesností jako americké čtvrti vzniklé skoro přes noc; nikdy se nedomnívá, že pouze gotickým chrámům a opuštěným rokokovým zámečkům náleží „genius loci"; provedl-li nás předloni jako skvěle informující historik a živý mistr charakteristiky Paříží, jíž se obdivuje, poučí nás letos neméně, vykládaje kulturní a umělecké osudy Berlína, jejž zamítá.

Jedná-li se o dílo opravdově kritické, které se nespokojuje pohodlně neosobním a objektivně lhostejným konstatováním dějepisným, nýbrž provádí ostrou a přísnou kritiku přítomnosti, dlužno se vždycky tázati také po charakterních vlastnostech kritikových — a tu Karel Scheffler zasluhuje vysvědčení co nejpříznivější. Základní jeho vlastnost jest naprostá nebojácnost a bezohlednost úsudku a výrazu. Nevidím ji pouze v rozhodné břitkosti, s níž soudí o velmocech současného Německa a současného Berlína, ať slují císař Vilém II. nebo německý prů-

mysl, berlínská žurnalistika či pruská šlechta; četli jsme všichni dosti příkrých soudů o těchto mocnostech a radovali jsme se, když se soudům těm na Sprévě a na Rýně tleskalo. Scheffler však jest prost i předsudků obecnějších a národu dražších; odmítá dnešní pruský imperialism a ukazuje ke zvrácenosti berlínského chauvinismu. Ani jedna z historických a statistických pravd nedovede ho pohnouti, aby ji ve vlastenecké opatrnosti zakryl: seznamuje dopodrobna čtenáře se slovanským původem středověkého rybářského Berlína; nezatajuje holandské a francouzské účasti na městském růstu východní metropole; neukrývá dat sčítání obyvatelstva v Berlíně z r. 1905, že v městě žilo 32.000 lidí, kteří mluvili jen slovansky a 42.000 lidí, kteří, mluvíce slovansky i německy, hlásili se ke svému slovanskému původu. Celá kniha Schefflerova o říšském hlavním městě, jehož osudem jest stále vznikati a nikdy nebýti, jest vlastně řada neohrožených bitek proti národně-kulturním předsudkům Berlína, ba severního Německa vůbec; jak krotkým jeví se proti tomu Mauclairova decentralisace, jeho protipařížský regionalismus a provincialismus!

Naopak však není dílo Schefflerovo nikterak pamfletem; nevzniklo z nepřátelství, nýbrž z kulturní bolesti. Již methoda jeho práce jest protichůdna každé pamfletické tendenci: spisovatel pracuje na základě obrovského věcného materiálu, získaného studiem knih i pozorováním života a snímá s jevů přehledně a duchaplně srovnaných obecné zákony. Naprosto nedívá se násilně nasazenými černými brýlemi, nýbrž má jasné oko pro světlé a velkolepé stránky Berlína. Štětcem vedeným láskyplnou rukou maluje architekturu Schlüterovu; s jemným porozuměním vykládá brandeburský eklekticism Schinklův a s vroucí snahou vystihnouti slohovou

poctivost rozebírá stavitelské novoty budovatele Wertheimova obchodního domu A. Messela, ba zachycuje toužebnou sítnicí každý paprsek božského světla, které tká atmosféru nové krásy kolem nejnudnějšího kouta velkoměstského. Jeho teplé portréty mladistvého Menzela z umělecké minulosti nebo Maxa Liebermanna z přítomnosti, jeho karakteristiky Velkého kurfiřta nebo berlínského impressionismu nepohřešují vroucnosti. Karel Scheffler, jenž je opravdovým ctitelem města, vyvíjejícího se v pevné tradici, v organickém souladu podmínek a účinků, chápe přece zároveň dobře onu ponurou, drsnou krásu monumentálnosti, známou pode jménem amerikanismu, jak ji opěvuje veršem amerikanisovaný Holland'an Walt Whitman a prósou v Unii zdomácnělý Dán Johannes V. Jensen. Třetí část knihy Scheefflerovy, nadepsaná „Vůle zákopníků" a „Utopie", zasvěcena jest po předcházející dějinné retrospektivě a všestranném rozboru přítomnosti statečnému úsilí o nalezení kulturotvorných prvků v budoucnosti Berlína, což není pouhým ideologickým pokusem, nýbrž opravdovou tužbou. A tak knihu Scheefflerovu lze bráti do rukou s důvěrou jak těm, kdož právem podezřívají většinu slovesných a učeneckých výtvorů současného Pruska ze zakukleného chauvinismu, i oněm, kdož millionovému velemětu nad Sprévou při veškerém jeho slepém materialismu vděčí za hojné podněty právě kulturní, právě umělecké, právě výtvarné.

Základní východisko u Schefflera jest v podstatě jiné než u Mauclaira. Kdežto Francouz klade si v problémovém svém románě otázku, zda současná Paříž blahodárně podporuje a živí kulturní tvoření uměleckých individualit, znepokojuje německého myslitele především problém, zda Berlín sám jest kulturní individualitou: podobnost mezi

oběma spočívá v odpovědi souhlasně záporné a pak ve vroucnosti pathosu, s jakým oba se táží i odpovídají. Mauclair užívá obrazotvornosti románopiscovy, která na řadě vzájemně se podmiňujících osudů postav imaginovaných ukazuje svou thesi; Scheffler sestupuje daleko do pravěku, aby skládal z faktů historicky prokázaných životopis města. Hned na prahu životopisu kollektivního reka Schefflerova zjevuje se příznačný motiv, později vždy znovu se vracející: Berlín v základě jest koloniální město na východní hranici, zprostředkující výměnu zboží, sil i vzdělanosti mezi starými tradicemi evropského západu a syrovou novostí východních provincií. Jest městem německých zákopníků proti Slovanstvu a, zákopníci jsou lidé tvrdé vůle, drsných mravů, bez kultury, bez tradice. Vstřebe krev Polabanů a nestane se přece národní osobností; vznikne neorganickým sloučením dvou měst na Sprévě, Starého Kolína a Berlína, a nikdy nemá proto ani přirozeného plánu městského; noví přistěhovalci, Hugenotti, Hollanďané, Čeští Bratří nesjednotí se nikdy v jedinou obyvatelskou individualitu. Sotva že však v polovici 19. věku se zvolna jak obyvatelstvo tak město samo poněkud amalgamuje, jakmile jsou položeny první podmínky k jakési střízlivé, rozumové, suchopárné, přece však poněkud osobité kultuře berlínské, přijdou oba ohromné nárazy války rakousko-pruské a německo-francouzské, provázené založením říše, a Berlín, jenž byl by se snad stal organickým městem brandeburského státu, stane zmaten před úlohou státi se říšskou metropolí — před úkolem tím stojí Berlín posud bezradně, a Scheffler neodváží se doufati, že ji kdy rozřeší. S opravdovým uměním kulturního básníka doličuje Scheffler, kterak po r. 1870 stará kletba stále vznikajícího a nikdy nehotového koloniálního města znovu přepadá Berlín. Ethnická

jednota novými a daleko mohutnějšími vlnami přistěhovalců rozmetána, i nastává chaos podobný jako v Chicagu nebo Sidneyi. Materialistická chtivost, kulturní nihilism, nenasytný chvat vrhnou se na architekturu; ignorují čistě plebejsky zákony růstu a plánu města, k nimž konečně mezi napoleonskými válkami a rokem 1870 Berlín se namáhavě vypracoval; vznikají čistě po americku nové čtvrti, nová předměstí, ale zaniká to, co bylo nejlepším ovocem berlínského snažení po Bedřichu Velikém, trocha tradice Schinklovy, Rauchovy, Schadowovy. Staré koloniální město na hranici východu nezměnilo podstaty, nýbrž jen zevní nátěr a rozměry: industrialisuje a amerikanisuje se. Aby millionový dnešní Berlín, jenž své nekulturnosti nepokládá za nedostatek, nýbrž v říšském centralismu vnucuje ji celému Německu, povznesl se na vyšší stupeň hodnoty vzdělanostní, jest snem, jest touhou, jest úsilím nejlepších mladých duchů nad Sprévou.

Leč tato přísná, ideově historická konstrukce není než nejhrubší řešení díla Scheffl erova, které zcela souměrně vyčerpává berlínské kulturní dějiny ve dvou obdobích: před zřízením Velkoněmecké říše a po něm. Scheffler zná duši Berlína, tuto věkovitou duši kollektivní, jako romanopisec zná duši svého hrdiny. Ukazuje nám, jak pracovali na jejím vytvoření kolonisté i občané, Židé i emigranti, vojáci i obchodníci, úředníci i panovníci — a každou z těchto společenských skupin v syté synthesi charakterisuje. Vede čtenáře ulicemi, objasňuje mu dopodrobna městský plán, předvádí jednotlivé význačnější architektonické výtvory, otevírá krajinné perspektivy — a vždy obráží se v tom duše města Berlína, uchvátaná, zmatená, suchopárná duše města koloniálního. Vidíme intimity města, jeho rodinu, jeho erotiku, jeho prostituci; veselíme se s obyvatelstvem, jíme, bydlíme,

odíváme se s ním; poznáváme jeho literáty, jeho novináře, jeho malíře; dovídáme se o jeho vtipu, jeho suché životní moudrosti, o jeho banálním užitkářství: a všude nás provází ta kollektivní hrdinka, berlínská městská duše, kterou stihla tragikomická kletba, podobná osudu Petra Schlemihla; scházelť-li tomuto synu berlínsko-francouzské fantasie stín solidnosti, chybí hromadné této hrdince stále kultura. Scheffler jest mistrem charakteristiky, úsečné, hutné, syntetické: co epitheton, to živá představa, co obraz, to sytá skutečnost.

Stůjtež zde dvě malé ukázky jeho daru charakterisačního. Dokladem podobizny ironicky podmalované uvádím obraz císaře Viléma II.: „Teprve Vilém II. stal se průmyslovým císařem, velkoměšťákem na trůně. Nemohl se již vymknouti velkoměstské náladě a nechtěl též. Leč příroda odepřela mu genia, jenž by se dovedl přenésti přes přechodní doby. A ježto tkví tak hluboce ve své době a nikoliv nad ní, stal se do jisté míry obětí zmatené této doby bez tradice. Jest císařem využitkovatelů velkého věku, obohacujícího se měšťáctva, materialistických, millionových středních tříd, jež nivellují vše; vládcem kvantit, panovníkem nad pokolením parvenuů.“ Vedle Schefflera portraitisty Scheffler krajinář, vládnoucí štětcem leistikowským: „Není silnějších, neslučitelnějších protiv než horečně chvatný život hlavního města a času neznající smutek lesních a říčních krajin v okolí. Tam, kde od pahorkaté bořiny svažuje se písek břehů Havoly a Sprévy, můžeme se bez násilí vmysliti do doby, kdy ještě Vendové v řekách napájeli své koně, kdy sem přitáhli přes lesy a hatě první kolonisté, aby založili osadu. Ano, jakoby samo sebou sestupujeme ještě stále do dob, kdy člověk vůbec neobýval této krajiny, pravěce připadající.“

Než sebe skvělejší charakteristika, sebe živější podobizna není Scheffl erovi účelem: každé pozorování jest illustrací ideje, každý údaj je ozřejměním obecné myšlenky, každá jednotlivost působí jakožto znak; nelze si při této methodě nevzpomenout na způsob podání Tainova. Odtud plyne i přesvědčivost Scheffl erovy argumentace, nesčíslné zprávy, postřehy, doklady, detailní obrázky prostě překonávají. Naopak tam, kde jich není, a kde autor se spokojuje s obecnými theoriemi, nebývá čtenář úplně přesvědčen. Tak dalo by se leccos namítnouti proti kapitole závěrečné, kde opouští Scheffler, ač nerad, půdu pozorování organicky dějinného a podává utopie, jež však brzy sám prohlašuje za hru smělé a toužebné fantasie. I tu zní Scheffl erův soud až příliš přísně: dnešní Berlín má více kulturních možností, než jaké chovají millionová centra americká. Vedle monumentality číselné a rozlohové nelze zapomínati na monumentalitu dynamickou, jejíž nejkrásnějším projevem jest rozumová, přímo římská kázeň, poznávací a třídící intensita, studené, ale statečné pathos povinnosti. Berlín jistě není kulturní metropolí ve smyslu Paříže, „města světla", kde lze kulturu cele prožíti a vyžíti, ale jest dojista obrovským kelímkem idejí a podnětů, kde taví se již dnes myšlenková ruda celého Německa, kde ponurá a obrovitá duše města dává tisíceré popudy umělcům, myslitelům, politikům, inženýrům, aby je sami domyslili a rozvili. Berlín podobá se moři, jehož mohutné vlny nesou těžké koráby: v rhytmu tohoto vlnění jest zvláštní úchvatná a drsná krása, které bezděky podlehl každý, kdo v Berlíně déle žil. Berlín nebude nikdy Athénami, nebude nikdy Paříží, ale zda již dnes nepřipomíná často antický Řím, také město koloniální?

Pročte-li český čtenář pozorně skvělou knihu

Scheffflerovu, nezdrží se asi hořkých úvah. Nemyslím jen na tichý smutek, jenž zmocňuje se nás vždy, kdykoliv jasně nám před očima vyvstanou protikulturní, syrové a nestvůrné hrůzy, které nezbytně do měst vnáší závratná průmyslnost, slepé hmotařství naší doby, jemuž přece nižádný ze soutěžících evropských národů vyhnouti se nemůže. Mnohem krvavěji zaryje však při četbě monografie Scheffflerovy do naší mysli své spáry strašná starost o drahé, krásné město, které má své přirozené životní podmínky, svou dějinnou a kulturní tradici, svůj rozkošný a rázovitý plán i svou jedinečnou architekturu, podmíněnou povahou terrainu, slovem vše, čeho nedostatek Scheffler tak hořce želí v Berlíně. Jak vážili jsme si v posledním čtvrtstoletí těchto velkých odkazů, tolik zavazujících? Nesnížili jsme sami, rozšiřujíce, assanujíce, regulujíce Prahu, město královské mnohdy na úroveň města koloniálního? Není snad kletba Berlína a kletba berlinismu přísným mementem a palčivou otázkou pražskou?

VIII.

ŘEČ PRIMITIVŮ. — ULM. — O MALÉM MĚSTĚ.

Řeč primitivů.

Měli bychom navštěvovati je v temných a zachmuřených gotických chrámech, zvedajících se jako umělé hory nad starými tržišti a rozmarně zauzlenými uličkami; vcházeti k nim kamennými portály, klesajícími pod divnou tíží mystických skulptur a allegorického listoví z červenavého mramoru a zakouřeného pískovce. Tam, v postranních kaplích, zalitých žlutavým světlem proudícím z pestře malovaných oken a tísnivou tmou lokálních legend, jest domov primitivních mistrů; biskupové a kanovníci setlelí pod gotickým sarkofagem kaple, podněcovali jejich zájem a jejich díla; měšťanky, rozžehnuvší pro dlouhé věky před oltářem věčné lampy, daly se zpodobovati v rozích jejich obrazů; ztrhané a roztřepené praporce trčící před sloupy kaple, byly odznaky jejich cechů. Teprve tam jejich díla, jevící se nám vždy jako osamocené fragmenty, stávají se částicemi organického celku; teprve tam zjeví se rozměry jejich obrazů, zdánlivě nahodilé a násilné, nutnými a přirozenými; teprve tam svítí jejich barvy domněle upřílišené a výstřední, celou

denní září své bytnosti; teprve tam vystupuje figurální jejich komposice, pro první pohled pošetilá a vadná, jako harmonický díl celistvé architektoniky. —

Obliba a záliba v primitivech jsou dnes právě tak vroucí jako hluboké: starým mistrům rozvázaly se jazyky, my porozuměli jsme konečně jejich řeči. Není to řeč ani skvělá ani bohatá, není ani řečí vnější pýchy ani řečí chlubné rozkoše; jest však něčím více: řečí charakteru. A proto i u nás má býti slyšána.

První mocný a vroucí rys, jímž všichni primitivové okamžitě překvapí, jest ryzost a plnost kmenové osobitosti: každý z nich mluví čistým a neutajovaným nářečím svého rodného kraje a jeho ethnického celku. Staří prostí mistři neznají všeobecné ani spisovné ani obcovací řeči a nesnaží přiblížiti se jí; jsou věrni slovníku i tvarosloví svého domova a syntaxi svých krajanů. Kolínský malíř užívá důsledně nizoněmeckého dialektu, kterým srozumí se spíše s vlámským sousedem než s hornoněmeckým soudruhem v práci a úsilí; kdyby náhle promluvily intimní postavy ze „života Mariina", slyšeli bychom z úst Anniných, Joachimových, Josefových a Mariiných zajisté charakteristická deminutiva vyznívající na -kîn-, kdežto úsměvní andělíčci malovaných desek Altdorferových žvatlají svoje dětská říkání, věčně opakující zdrobňovací suffix -len-. Není tu však jen rozdíl dvou tak protichůdných, ba nepřátelských kmenů, jakými jsou Hornoněmci a Nizoněmci, již růzností sídel, růzností fysiognomie, růzností života lámou se téměř ve dva odlišné a odchylné národy; staří mistři zachovávají i v hranicích téhož kmene zvláštní podřečí.

Jedeme ze Štutgartu přes Ulm do Augšpurku: scenerie podél vlaku mění se postupně. Vlny pa-

horků a údolí jsou vždy prudší, kontury lesů a návrší tuhnou a tvrdnou, zeleň hájů a lučin pozbývá měkké něhy a plaché krásy, čím více prchá dějiště lyriky Kernerovy a Moerikovy. Leč chybí tu bezpečná jistota: stejný způsob zemědělství vyrovnává příznačné dolíky, týž řád mýcení lesů ruší výraznost prospektů, dým a saze téže lokomotivy kalí a otravují osobité odstíny lučních úvalů.

Do vlaku vstupují zemědělští dělníci, stařeny s koši na hlavách, děvčata vracející se ze služby k rodičům, lidový zástup stále se mění. Snažíme se vymeziti různost fysiognomií, připočítáváme násilný výklenek oční nad nosem švábskému kmeni, široká, tvrdě modelovaná ústa a těžce zhnětenou bradu tvářnosti bavorské. I to jsou pouhé dohady, málo průkazné hypothesy: rasy jsou smíšeny, rodiny sešvakřeny, fysiognomie rozhlodány vlivem nivellisujícího města. Pak staneme v ulmském zastrčeném museu před deskami Zeitblomovými a o den později bloudíme v augšpurské galerii mezi nesčíslnými obrazy staršího Holbeina — naše pochybnosti jsou rázem rozřešeny. Oba současní malíři stojí si značně blízko, oba vyšli z řemesla, oba ustrnuli na naturalistické charakteristice předmětu, oba, nezasaženi jakýmkoliv vlivem jižním, hledali vždy tytéž zkřivené, šklebí císe, ošklivé obličeje sedláků a holek pro své přeplněné náboženské komposice. Ale přece žije na obrazech každého z nich jiný kraj, jiný lid: tam typ švábský, onde okoralý, tvrdý kmen Bajuvarů; dvojí ethnická odrůda, dvojí sklon povahy, dvojí výraz primitivních citů. Jsou to slovem umělci tvořící v dialektu, umělci doby, v níž nářečí jest výrazem společenské i životní pravdy: tak básněna jest v dialektu Ilias, tak složen jest v dialektu Beowulf, tak psána jest v dialektu všecka ranní středověká lyrika francouzská.

Leč primitivní mistři nemalují jen vnější sku-

tečnost svého kmene a svého kraje; chytají přesně i jeho vnitřní pravdu. Jsou věrni domovu právě tak, když malují zbožný sen, jako když portretují s úzkostlivou fysiognomickou věrností; vyjadřují životní realitu svého lidu neméně v ekstatickém lyrismu koloristických plachých visí než v hranaté neohrabanosti naturalistických scen sehnaných z davu škaredé městské a tulácké luzy. Pravda kmenová není jen souhrnem anthropologických znaků, jen věrně zachycenou stavbou kostry, svalů, přesně vyjádřenou stupnicí odstínů pleti, očí a vlasů; jest i shrnutím životní úzkosti neb metafysické touhy, vděčné radosti neb zhořklého zoufalství, jak vypracovala jej dlouhá součinnost stupňovitých generací toho onoho kmene. Ve vlhkém a vlažném vzduchu dolnorýnských nížin, jejichž úrodu obnovují každoročně nové náplavy a vždy hřející větry, v srdcích plavého lymfatického kmene dolnoněmeckého, přijímajícího klidně a volně tučné dary úrody zemské vzniká luzný sen o milostném ženství mladistvé Marie, jež jest spolu slastnou milenkou i dobrotivou matkou; dědí se z pokolení na pokolení, nabývá smyslové intensity — — a najde se věrně, třeba že ve variacích koloritu a figurálního zarámování, u všech mistrů z Mohuče, Kolína, Dortmundu, Soestu a Münsteru. Skalnaté úvaly bavorsko-švábského pohoří, okoralé končiny bránící se úsilí rolníkovu, vytvářejí spolu s lidem tvrdým a kostnatým strašnou visi umírajícího Krista, v níž shrnuta jest v konečný typ veškerá zoufalá bída životního boje, celý křečovitý výkřik těla ztrýzněného marným zápasem s půdou, všecka pochybnost častokráte oklamané mysli o božské dobrotě a o hodnotě života — — — a tento typ malují právě tak mistři v Řezně jako v Ingolštadtě, Norimberce i Rothenburce, v Memminkách i v Ulmu, v Aušpurce i v Nördlinkách.

Malíři, již současně dovedou vyjádřiti i fysiognomickou i duchovní pravdu své ethnické vlasti, jsou z primitivů největší: proto milujeme láskou tak silnou Jana van Eyck, jenž portretuje neméně energicky obličeje, než myšlenky svých rodáků, překračujících mnohdy hranici germánské a románské rasy i meze středověku a doby nové.

Tak mizí nesobecký a skromný primitivní mistr v širokém davu svého lidu a za barevnou scenerií své otčiny; hledáme-li však jej i tam, nenacházíme ho osamocena, nýbrž uprostřed učeneckého zástupu a řemeslnického cechu, který nás překvapuje a mate. Dráždí-li náš vkus, žádající si od uměleckého díla klamně nejen násobení vnitřního obsahu, nýbrž i vnějšího rozsahu života, příliš miniaturní provedení a příliš drobný formát starého obrazu, stojíme před zajímavým processem postupného vývoje deskového malířství z tradicí písařských a illuminátorských; mistr propadlý oslepující kletbě knižního světa přináší zbožnou a úzkostnou akribii iniciály a drobnohlednou dekorativnost textového zarámování na pomalovanou desku i barevné plátno. Jeho ideje i jeho postavy rostou z knihy, jeho kolorit a osvětlení jsou tlumeny polostínem studovny, jeho perspektiva jest podmíněna krátkozrakostí získanou při únavné kresbě minuskulí. Technická nedokonalost jest tu udavatelem vnitřní pravdy: malba roste skutečně z učené knihy, barva jest glossou dogmatického výkladu, obraz souvisí těsně s pultem církevního spisovatele. Když bylo úsilí dvou století odpoutalo malíře již úplně od studovny theologovy, symbolisoval a oslavil Perugino na „Visi svatého Bernharda“ vývojový onen fakt: k církevnímu otci, ponořenému v exegetickou učenost bohoslovného traktátu blíží se sladká a vzdušná vise Madonny s anděly; literární obsah knihy promítá se výtvarně, barevná

postava zvedá se jako slastný dým z ohně učené meditace — — — a slovo tělem učiněno jest.

Toť učenci mezi primitivisty; mnohem více z nich jest řemeslníků: řezbářů a kovolitců, kameníků a zlatotepců. Opouštějí příliš neradi svoje řemeslo, nezapírají nikdy svého východiska. Kupí se zvolna v nový cech malířský, jenž prozrazuje dlouho přísnou a prostou kázeň cechů ostatních. Drahá, těžká roucha protkaná zlatými a stříbrnými dracouny, lesklé šňůrky a duhové cetky, korunky a čepce zdobně nýtované a posázené drahokamy prozrazují příliš zřetelně dílny zlatnické. Kovový postoj, pečlivě modelované brnění, skvěle provedené zbraně i svaly poněkud tuhé a napiaté vyšly jistě z ruky kovolitcovy. Zarazí-li příliš skulpturální koncepce, rušící samostatnou plastikou jednotlivé postavy barevný soulad celku a figurální jednotu obrazu, stojíme před prací sochaře a řezbáře, v jehož představách žila každá z kolorovaných osob vlastním životem, zakleta do vlastního tajemství. Omalované dřevěné sochy předcházely obrazy, plastická draperie šatu barevné stupňování stínů, realistická modelace tváře umění psychologické zkratky; a i uprostřed obrazů uhajují malované sochy svoje místo, kupíce často jako střed oltáře kolem ztuhlé své vznešenosti zemštější a pohyblivější barevný život oltářových křídel.

Postavivše se poněkud nesměle mimo cech starý, primitivové žijí bez vědomí stavovské povýšenosti a bez výlučných osobivých výhod v novém seskupení společenském. Jest posud daleka doba, jež rozliší umění vznešená a banausní, předměty hodné ruky umělcovy a práce dílny řemeslné; potud jest vznešený neb banausní pouze způsob provedení, nikoliv práce sama. Dětinská a vážná úcta k materiálu, radostný bezprostřední poměr k surovině, jež prací

mistrovou přepodstatňuje se dle různých stupňů, neminula dosud; hotové dílo nesnaží se zakrýti délky a složitosti technických příprav, jež provázely inspiraci. Jako truhlář pečlivě zkoumá hustotu, vrstevnatost a zbarvení dřeva, než spojuje prkna k výrobě stolu neb skříně, jako zvonař mísí obezřele součástky zvonoviny, než lije do forem, tak starý mistr ohlédává povahu desky, kterou chce pomalovati a s technickou úzkostlivostí volí barvy. Rozhodnutí se mezi deskou dubovou a lipovou znepokojuje ho neméně než změna skupení postav; zřeknutí se archaistické malby tabulové ve prospěch kolorování plátna, zaměstnává jeho přemýšlení se stejnou prudkostí jako záměna vášnivého serafinismu za vznešený a ztuhlý cherubinismus ve výrazu tváře Mariiny. Obklopen prostoduchými a spřízněnými rádci, kteří ušetří jej sice hlubokomyslných a planých výkladů o idei a poslání obrazu, kteří však ohledají s přísností zákazníka a se znalostí řemeslníka jeho materiál i odváží skoro hospodářsky hodnotu jeho technické práce, věnuje primitivní mistr svrchované úsilí samému dílu, jež obětuje pokorně a vděčně Bohu. Ekstase nezchromila jeho rukou, nýbrž vedla je k trpělivým novým pokusům; otevřená nebesa neoslepila očí pro přesné pozorování tvarů zemských. Konečně v díle provedeném s krajní vážností métieru, s hlubokou úctou k práci samé, zmizí umělcova osobnost; malíř neodkazuje budoucnosti svého jména, své úzké osobní pravdy, nýbrž svůj životní čin. Tak mistr, jenž skrýval se v davu rodné rasy i v zástupu cechovních druhů, nepřeje si, aby byl jmenován, nýbrž jen viděn, milován, chápán v díle jako rozplynuvší se oblak, jehož vláha nasytila duše a rosila květy.

Čistota a ryzost náboženské inspirace primitivů byla obdivována a definována vždy, od „umění milovného klášterníka“ až po moudrého kmeta londýn-

ského: jest zaníceným hymnem rozezpívaným v nejvyšších tónech ekstase a světlého mysticismu, jenž strhuje i posluchače mdlé a lhostejné k prudkému obdivu. Náležejíc nebesům, mění však i útvary země; oko malířovo přináší s výšin čiré a řídké atmosféry jinou perspektivu do pozemských krajin. Za nepropustným zlatým pozadím a za tmavými, bohatě krumplovanými oponami, před nimiž stály barevné skulptury světců na obrazech nejstarších, zmizely úplně končiny reálné, lesy a skály, hory a údolí. Lithurgické zlato, symbolisující církev vítěznou, odráželo se na dílech Viléma Kolínského i Štěpána Lochnera od klidných a vroucích barev, skládajících lyrickou krásu jejich postav. Pak snížil mistr pomalu neprostupnou záclonu: hnědé vrcholky hor, zelené špičky lesů, gotické hroty věží vynikly nad sytou její mosaikou. Opony ubývá, krajina jest zřetelnější, scenerie jest bohatší; místo ojedinělých motivů prostírají se daleká panoramata.

Z oken jizby, v níž anděl s lilií v ruce vyslovuje svoje „ave", viděti jest středověké město, zeleň za hradbami, lesy v dálce, pohoří pod oblaky; za Golgathou zeje ze tmy strhaný horský kraj, příšerné skupiny skal, hrozivé strže, nebezpečné vodopády. Nesměle a ojediněle zprvu, pak vědomě a důsledně propůjčuje starý mistr zbožnému ději krajinářské zarámování; neopomíjí však nikdy zahaliti krajinnou scenerii do zvláštního ovzduší, jaké dává jí časné jitro a světlý večer při jasném západu: nad touto cudně pozorovanou a cudně malovanou zemí zní onen trojzpěv andělů z „Fausta": „a všecka tvoje zemská díla jsou svěží jako v první den." Nehnuta nejprve, pak plna vzrůstu a zrání posléze krajina zalidňuje se; města ze začátku fantastická, pak přísně reální naplňují se vzrušenými výjevy; legendu doplňuje genre, mysterium stýká se s novellou.

Čistěji a vkusněji než v tehdejších duchovních dramatech vnikají osoby a scény profanní do dějů vznešených a náboženských; podřizují se však jim organicky: malíř nevypravuje nikdy anekdoty k vůli anekdotě, nezkresluje nikdy tvář v pitvornou grimassu k vůli pitvornosti, neobětuje nikdy vážnosti celku nadvládě komické episody. Nevybuchuje tu nikdy hlučný a nehorázný smích, neruší tu nikdy pohyb příliš divoký a zběsilý, klidné a tiché světlo dobrotivého humoru posvěcuje reality nicotné. Svatí tři mudrci z východu pohlížejí s vyrovnaným rozmarem královským na pošetilé kousky svých svářících se vojáků; svatá Anna usmívá se klidně s lože šestinedělčina přílišné starostlivosti ochotných sousedek shánějících pro novorozeně pleny a přilévajících teplé vody do přichystané koupele; umučený Ježíš pozoruje s tichým humorem žoldnéře hašteřící se při metání kostek. Malá pošetilost a dětinská malichernost života leží hluboko pod jeho vlastním, svatě významným obsahem.

Řeč drobných věcí vypozorovaných s oddanou srdečností a řeč drobných příběhů vyprávěných s dobromyslným rozmarem mlkne před řečí osudů uzavíraných v nebesích a prožívaných se vší vášnivou opravdivostí srdce; titěrné a podružné nahodilosti kreslené v zdrobněném formátě a malované v poklidném koloritu ustupují typickému řádu dění, shrnutému v symboly horoucně a ekstaticky koncipovaných i charakterisovaných postav; chvilkové chytráctví zakleté v pobočnou scénu v rohu obrazu mizí před stálou moudrostí ústředního thematu. Primitivové cítí, že zaměstnávajíce se ideami svrchovanými, zavazují sebe samy pro ostatek života a umění: tuší, že nejvyšší atmosféra, jež podmiňuje ekstatický a mystický život i pohled jejich náboženských hrdin, mění a povyšuje i děje pozemské; ma-

jíce upřeny zraky k jedinému pevnému bodu procházejí trivii, aniž by stali se kdy triviálními.

Prostá vznešenost a hluboká cudnost, jež upevňovala kořeny jejich vztahů k mysteriím rodného kraje a lidové duše, jež prozařovala technickou jejich svědomitost a poctivost métieru, vede je i s nebe na zemi a neopouští jich ani uprostřed realit nicotných. Jest vlastním slohem jejich života, udavatelem jejich ryzí charakternosti. V této škole, přísné a blahodějné, budiž kultivován náš obdiv!

Příliš dlouho tísnila primitivy černá kletba zapomenutí a opovržení; jest na nás, aby nestihla jich kletba temnější a osudnější: kletba napodobení a kopírování. Pochopiti staré mistry neznamená a nesmí znamenati: opakovati a přejímati je, nýbrž žíti s touže prostou vznešeností a hlubokou cudností problémy života a umění. Přilněme ke svojí době a k duši svého lidu tak intensivně jako přilnuli oni; postavme se před technické problémy dnešního dne s touže svědomitou oddaností, s jakou stáli před technickými problémy svého věku oni; pojďme novou zemí upírajíce zraky k novým nebesům s horoucím zápalem, s nímž hleděli oni do otevřených starých nebes, kráčejíce zemí starou! Pak řeč primitivů, již teprve nedávno naučili jsme se čísti a rozuměti, přestane býti řečí mrtvou a pak rozváží se jazyky starých mistrů, aby nám blahořečily v dlouhé modlitbě požehnání.

Ulm.

Chladný, deštivý den. Mlha a polotemno pohřbívají celé město, zatápějí úzké a klikaté ulice, valí se po nepravidelném náměstí, přikrývají špinavá nádvoří s gotickými studnami a smazanými sgraffity. Příliš vytáhlé a vychrtlé jehlancovité štíty patricijských domů protínají chvílemi husté proudy mlhy a kouře, vysedlá a nesouměrná nároží ulic zejí do trýznivé nudy drobného deště, pomalé kroky chodců a zvonky elektrických tramwayí ztrácejí se jakoby v neurčité dálce.

Jen ohromný a přísný münster, uprostřed náměstí, tmavý koloss mezi domy kupců a cechovních mistrů, nepohnutelná věčnost mezi malichernostmi denních zájmů, rýsuje se pevně a určitě, slavně a osudně. Jeho obrovský stín pohlcuje celé náměstí; jeho věž překvapuje cizince všude, v perspektivě nádraží, v jídelně hotelu, v oknech pokoje; orientuje jej stále a svojí mocnou silou znepokojuje vždy. Kdysi koncem XIV. věku založili bohatí měšťané a pyšní kupci dóm pro svoje svobodné město, přešlo několik generací, — a město stálo tu pro dóm, ma-

lebná kulissa úchvatného gotického mysteria, zajímavý komentář napsaný pečlivě a zřetelně k posvátné knize lithurgické, jež jest skutečný „codex giganteus“. Vše v městě, co nevztahuje se k chrámu, jest lhostejné a mdlé; i široký a špinavý Dunaj, podmiňující právě tak dnes jako před pěti věky hospodářský život města, zdá se nepatrným vůči münsteru; nádraží, na němž se křižuje denně množství vlaků spojujících Bavory s Virtemberskem, připadá v blízkosti dómu absurdním; moderní čtvrt na severu se svěží zelení parků a s nezbytným pomníkem války r. 1870, jest přímo titěrná; v městské knihovně dáte si od sluhy přinésti pouze díla o malířích, jejichž obrazy našli jste v lodích chrámových; v museu, jednom z nejzajímavějších a nejnesystematičtějších, hledáte jediné reflexy gotiky, kterou do života a do umění vrhají ideje zkamenělé v stavbě Ensingerově.

Pak přijde chvíle, na kterou jste netrpělivě čekali půldne, a jež zasluhuje, aby se na ni čekalo kus života; sedíte konečně v koutě některé lavice v münsteru, se zavřenýma očima, polo ve snění, polo v ekstasi, zprvu napiatě zaujati sledováním veliké souvislosti těchto výjimečných jevů, pak docela pokořeni, ujařmeni silou hudby a silou jejího ohlasu v lodích chrámových. S počátku plynou sladké a rozesnělé akkordy od obrovských varhan kolem útlých sloupů a štíhlých oken jako nesmělé a růžové obláčky při východu slunce; zdá se, že nebesa se otvírají a zvou vás k sobě: skutečně ztrácíte poněkud vědomí země a tíži života. Hypnosa středověku počíná. Hudbě přibývá síly a váhy; vše zpívá s varhanami, oltáře i fiály kazatelny, drobné kamenné vížky na delikátním roztouženém svatostánku blíže choru, žlutá a modravá světla v chrámových oknech, hubení světci na oltářních pomalovaných skulpturách

i hranaté hlavy proroků na bohaté křtitelnici. Máte již dojem, že jste na vysokých horách, kde jest řídký vzduch, a kde se dýchá s obtíží; jest tam však čirá atmosféra, oko vidí s jistotou a přesností kontury věcí, jichž posud netušilo. Máte předtuchu, že uzříte tajemství, snad otevřená nebesa, snad Cheruby a Serafy, snad sám trůn boží; nepřemýšlíte však o tom, nedovedete takměř již v hypnose této hudby přemýšleti.

Pojednou blíží se bouře se strašnou jistotou a temným děsem; v chrámě se temní, barevnými okny neproniká sluneční světlo, věříte, že zsinalá mračna chvějí se nad vámi. Varhany hřímají, řvou jako rozbouřené moře, duní jako skála řítící se na dno propasti, sténají jako vrcholky borového lesa zmítaného vichřicí. Než, není to jen přírodní bouře, obrovské kovové trouby hučí do toho hřímání, půda odpovídá zemětřesením, z daleka zní rachot řetězů a skřípání zubů. Konečně rozumíte: *dies irae*. Bojíte se otevříti oči, věříce, že chrámové sloupy se řítí, že hvězdovitá klenba praská, že vyzáblé postavy z obrovského freska Herlinova na triumfálním oblouce sestupují, aby prožily to, co naivní malíř quattrocenta učinil jejich osudem; že v choru mihají se těžkopádné postavy proroků, Sibyll, svatých otců a světic, opustivší konečně křesla Syrlinova. V tom zazní hrůzný akkord: „*Rex tremendae maiestatis!*“

Po chvíli procitáte: roztoužená, bolestně slastná, úpěnlivá hudba vzpíná se k nebesům, jakoby v ní sléval se všecek vroucí a toužný stesk, který vtělili gotičtí mistři do nekonečných věžiček, fiál, jehlanců, miniaturních obelisků tyčících se s nedočkavým nadšením na vrcholcích oltářů, kazatelen a svatostánků. Vše zpívá v nejvyšších tóninách, vše pláče touhou a vášní pokory, vše připomíná lkající milenku, jež vztahuje útlé a vyhublé ruce zoufale a přece ne bez

poslední naděje k milenci, který se jí ztrácí v stoupající mlze hor:

„Recordare, Jesu pie,
quod sum causa Tuae viae,
ne me perdas illa die!“

Potom vše zvolna se vyrovnává; hudba se usmiřuje, okny pronikají zase paprsky slunce, varhany doznívají: osmělujete se otevříti oči, konstatujete klidně přesnou gotiku XV. věku a přemýšlíte o historické souvislosti. —

Quattrocento v Ulmu vytvořilo si vlastní sloh, s nímž potkáváte se na každém kroku; sloh, jehož nelze zaměňovati ani s gotickou lyrikou kolínského umění ani s mužnou hranatostí slavných dílen bavorských mistrů v Augšpurku a Norimberce; stil poněkud nehorázný, tvrdý a kostnatý, zamračeně severský, bez něhy, bez gracie, slovem švábskou gotiku. Zbohatlí rybáři a barvíři, usazení u hradeb na Dunaji neb na pilotových domcích při Blauu, pyšní patriciové nenávidějící hospodářského mohutnění cechů, vypočítaví kupci, těžící z obchodu mezi italskými, bavorskými městy a severem, odhalili počátkem XV. věku potřebu pochlubiti se svým bohatstvím v chrámě i na ulici, v skvěle zřízeném bytu i v důležité radnici, tak jako jejich sousedé bavorští a jako žárlivě a závistně obdivovaní měšťané v Italii. Několik umělců, kteří měli malovati votivní obrazy, budovati gotické oltáře, vyřezávati a kolorovati dřevěné sochy pro domácí kaple i výklenky na štítech domů, zdobiti řezbami chrámové židle i vyplňovati kamennými skulpturami oblouky nad portály, našlo se již tehdy uvnitř hradeb: zbožní, poctiví, svědomití mistři, vyrostlí v řemeslnických dílnách, bez jemnějšího vkusu, bez hlubších myšlenek. Za jejich pracemi jest viděti velké, kostnaté, žilnaté ruce,

mužnou opravdovost a dětinskou naivitu; stěží lze si představiti díla, jež by byla opravdovější ve své neohrabanosti a dětštější ve své vážnosti. Kde pracují v kameni, jsou téměř směšni: přeplněné a nejednotné scény z bible a z legend nad hlavními i vedlejšími portály chrámu jsou o málo lepší, než figurky Betlémů, které si vyřezávají pastýři kdekoliv na horách; první malířské pokusy ulmské školy, jak lze je podrobně studovati v gallerii v Štutgartě, jsou skutečně ubohé naivity. Kde Hans Multscher — nejstarší známý malíř ulmský, jenž teprve v posledních letech byl odkryt — maluje na zlatém pozadí jednotlivé figury, nedostihuje ovšem lyrické hloubky a barevné melodičnosti Lochnerovy, ale dovede přece pevně a energicky zachytiti kostnatou důraznost mužských a přihlouplou oddanost ženských tváří švábských; kde pokouší se o skupinu, stává se mimoděk komickým. Jeho svatí tři králové na obraze v Štutgartě klušou s vědomím vlastní důležitosti na houpacích koních a nesou prapory s emblemy jako hoši, hrající si na vojáky; jeho svatí mužové a ženy, pohřbívající kdesi v blízkosti Ulmu mrtvolu Ježíšovu, stojí všickni v jediné pose s pohnutým výrazem, v němž mísí se veliká lítost nad osudem Spasitelovým s upřímnou bázní, aby nespadli na zem.

Leč současně najde si doba i rasa umělecký materiál, jenž odpovídá její technické zručnosti a nad to jejímu charakteru: dubové a lipové dříví. Řecká plastika vyjádřila se dokonale pouze v ryzím, úběln ém mramoru, toskánský intimism quattrocenta odkryl v bledě modré a bělostné polévané hlíně pravou látku k vroucímu vyslovení své sensitivní něhy, gotika švábská šla do domácích dubových a lipových lesů, kdysi lithurgicky uctívaných a popsaných hrubými runami, pro definitní umělecký materiál. Všickni mistři znali podrobně jeho povahu:

než pracovali pro chrámy, volili dubové a lipové dřevo na kolébky a rakve; než řezali z lipových kmenů stoly Páně, na nichž se obětuje nejsvětější chléb a nejsvětější víno, chystali je pro stoly lidské, kdež se krájí režný chléb a nalévá nakyslé víno domácí; než proměňovali tvrdý ten materiál v bohoslužebné stolice ustanovené pro kněžstvo chrámové, vycvičili se v zpracování jeho na těžké domácí židle, na nichž usedá matka, aby napojila své dítě — pečeť tragiky každodenního života spočívá na nevzhledné látce. Není ostatně tvárného materiálu, jenž by spíše odpovídal německému naturelu: tvrdá a tuhá povaha bez citových odstínů a náladových polotónů dá se vystihnouti řezem do dubového dřeva; ztrnulost a stálost několika charakterních znaků, nerozechvívajících se v měkké hře rozmaru a dojetí, které podléhá duše románská a slovanská, nalézá obdobu ve vytrvalé resistenci pomalu dozrávšího a tím hustého dřeva dubového; nedají-li se z této zvláštní hmoty plasticky vytvářeti plaché sny a subtilní city, jest stvořena pro parafrasi utkvělých myšlenek a nezvratných předsevzetí: a více švábští a frančtí mistři vysloviti netouží. Tak v době, jejíž literatura volí se zálibou analogickou formu, hrubý a neforemný, triviální a rozviklaný „Knittelvers“, stává se dřevořezba přímo typickou; vedle Hansa Sachse ztělesňuje svůj věk určitě Tilman Riemenschneider. Připočte-li se v sousedním umění převaha dřevorytu nad malbou, uváží-li se, že umělci od Dürera po Cranacha, kteří na plátnech jsou suší, chladní, jednotvární, jeví se v dřevorytu bohatými, duchaplnými, překvapujícími, vysvítá jasně nadvláda dřevěného materiálu, a námitka, že vše to jest jen hrou náhody, stává se velmi pravdě nepodobnou.

Není dosti příčin, aby ulmským dřevořezbám Multscherovým a Syrlinovým náležela tatáž míra

zájmu, kterou jsme zvykli věnovati polévané hlíně sladce tesknící v sněhu a blankytu, znamenané jménem rodiny Lucca della Robbia?

První práce, jimiž Multscher zahajuje ulmské figurální řezbářství, překvapují směsí lithurgické vážnosti a charakterové ztrnulosti; hranaté velké ruce znetvořené polní prací pokoušejí se násilně o sacerdotální gesto, švábská tupá fysiognomie selská nutí se strojeně do posvátné posy chrámové. Jeho Madonna z rodinné kaple Ehingerovské, jeho „Kristus na oslici", teď v ulmském museu, s pohledem chladným a nehybným, s gestem dřevěným a mdlým, nepovídají takměř ničeho o zvláštní osobitosti mistrově. Jest to počestný, vážný řemeslník, který pracuje jen z všeobecných představ lidových a pouze pro ně, sám úplně se ztráceje v rysech typicky švábských. Představuje lid tupý a obmezený, bez mládí a gracie, zbožnost, jež jest kultem svědomí a nikoliv kultem krásy; mládí národa, jež jest bez úsměvů a barev. Koloruje ztlumeně, miluje plachou modř a reservovanou šeď, roucha skládá klidně a korrektně. Jeho „Kristus na oslici" vyvolává v diváku představu celé scény: průvod o květné neděli, kdy Spasitel na kolech valí se uprostřed zástupů, držících první jehnědy a rané ratolesti. Ale zde na švábské půdě není „Hosannah" výkřikem překypujícího nadšení, jímž by bylo v Italii: jest to pouhý mírný pozdrav. Zde průvod není směsí balletu, svatebního veselí a dětského reje, jímž by byl v Provenci: těžké kroky tupých sedláků a batolící se pohyby hranatých selek jsou bez rhytmu, vážnost nadutých měšťáků jest jen groteskní, sacerdotální posa kněží, ministrantů a sakristánů jest směšně nucená, nepříjemně chtěná. Není to slavnost kvetoucích oliv a bělostných snítek oranžových, nýbrž svátek ratolestí jívových a březových. Jen tak dá se pochopiti Multscher, lhostejný

pro esthetika, neocenitelný pro dějepisce, špatný umělec, úctyhodný řemeslník, kost z kostí švábského lidu XV. věku.

Po řemeslníku následuje umělec, po těžkopádném sedláku učený žák církevních tradicí, po neohrabaném ztělesňovateli všeobecně lidových představ složitý mluvčí středověké dějinné filosofie ve dřevě i kameni, Jörg Syrlin starší. I tento podivuhodný mistr vyšel právě jako větší jeho současník Albrecht Dürer z řemesla, a i jeho největší dílo životní nazvalo by naše století snad s přízvukem podceňování „jen" uměleckým průmyslem. V ulmském museu jest několik prací, jež pravděpodobně náležejí jeho mladším letům: Syrlin hledá v nich potud sebe sama. Jeho gotický pultík na missál při veškerém bohatství ornamentiky zachovává přesně účelnost předmětu, jeho ohromný svatý Kryštof není tvrdošíjností posy příliš vzdálen od děl Multscherových. Pak přijdou velké zakázky pro münster, kamenná křtitelnice a dvě řady křesel pro chor z dubového dříví. Co XV. věk, mísící pozdní theologickou učenost středověkou s moderním kriticismem humanistickým, tak rád předváděl v abstrusních a velkolepých mysteriích a moralitách, čím plnil barokní odstavce přetížených disputací a zapletených traktátů, co zahalil v dusivé a oslepující oblaky kadidlového dýmu v duchovních románech, to přenesl Syrlin do plastiky. Již křtitelnice, trochu těžkopádná v koncepci, má reliefy ukazující k církevní filosofii, v několika hlavách proroků a v spleti emblemů vykládá tu Syrlin slib svátosti křtu v Starém zákoně.

Ve třech řadách poprsí na mohutných opěradlech křesel chrámových mohl se vyjádřiti úplně, a to s onou pedantickou zevrubností, již miluje církev od „Města božího" svatého Augustina. Pohanství — židovství — křesťanství; filosofie — starý zákon —

evangelium; tušení — proroctví — jistota: toť jeho myšlenkové thema, thema, jež neopustilo theologisující myslitele německé až po Lessinga. Jörg Syrlin, jenž vstává před našimi zraky jako muž předčasně sestárlý v knihách a myšlenkách, dovedl zdolati umělecky tento problém. Pro pohanské mudrce a sibylly, pro židovské proroky a hrdinky, pro evangelisty a světice, apoštoly a mučednice našel 89 odlišných, hluboce charakteristických hlav, 89 vysokých myšlenkami zjizvených čel, 89 přísných a do nitra obrácených pohledů, 89 energicky a výmluvně modelovaných úst. Švábské hranaté fysiognomie přeložil do dogmatického jazyka, vrásky vyryté stářím a prací prohloubil myšlenkou, líce zvětralé časem a podnebím rozleptal ještě hrůzou nejistoty a trapností čekání. Jest to podivná a úchvatná dramatická vise, za jejímž mysteriem skrývá se božská řídící Prozřetelnost, jejíž scény stupňuje předem věčný úradek boží. Ale jako středověká mysteria mají své mastičkáře a své ospalé vojáky, jako učené traktáty občerstvují svoji dogmatickou vyprahlost žertovnými hádáními o absurdních otázkách, jako duchovní romány vyhrocují se často ve frivolní anekdoty, jako mezi fiálami gotického chrámu šklebí se pitvorní chrliči, tak Syrlin i tuto rozházel rozmarně miniaturní komické figurky, anekdotické postavičky v směšných situacích, shakespearovské šašky mezi postavy tragedie. Jeho malý nožík pracuje tak jistě jako jeho velké dláto, rostlinný motiv daří se mu tak bezpečně jako charakterisační linie v obličeji. Jest to slovem umělec suverenní: když jste hodinu pozorovali jeho židle a shodli jste se konečně, že zachytil definitivně theologickou hloubku své doby, přijdete na náměstí, kde stojí jeho snad poslední dílo, kamenná kašna a žasnete nad světskou elegancí těchto postav, pologotických, polorenaissančních,

polo rytířských, polo měšťanských, tak typických pro konec XV. věku.

Jörg Syrlin mladší, tvůrce kamenné obrovské kropenky a vzdušné vyřezávané střechy kazatelny v chrámu, jest synem tohoto mistra: všecky znaky mluví proto. Nemá otcovy chmurnosti, ale též ne jeho mohutnosti; není nikde násilný, ale též nikde smělý; zná lépe povahu materiálu, leč podřizuje se též jeho nadvládě. Jest nadaný epigon jemnějších prstů, ale slabších svalů, uhlazenějších pohybů, ale méně hrdinského charakteru: postavy jeho otce zpívají v chrámě divoce a zoufale, hrozně a slavně „*Rex tremendae maiestatis*", jeho ozdoby a ornamenty, fiály a lomené oblouky lkají něžně a unyle, svůdně a toužně „*Recordare, Jesu pie*".

Rychlou dráhu, již proběhla ulmská plastika za půl století od Multschera řezbáře po mladšího Syrlina, probíhá v téže době ulmské malířství od Multschera malíře po Martina Schaffnera: od hranaté lidovosti dospěje k raffinované gracii, od tvrdého selského realismu k lahodné eleganci, od řemeslné svědomitosti ke hře uměleckého zájmu. První švábské malíře vábí silné kostnaté tělo pevného skeletu a tuhé muskulatury, poslední zapomenou pro valeury pleti na modelaci postavy; primitivisté ulmští stávají se směšnými, kdykoliv malují skupinu vždy zborcenou a násilnou, Schaffner na nejosobitějších svých obrazech podřizuje charakter jednotlivce harmonii obklopujícího jej zástupu; na nejstarších dílech překvapuje energická prostota primerních barev klidně vedle sebe kladených, poslední plátna jsou panneaux sladěná v měkkých a tlumených polotónech. Kultura i tu oslabuje svaly a leptá kmenovou rázovitost; ba v švábském malířství daleko mocněji než v tamní plastice. Kultura tu znamená

živel cizorodý, úplně odlišný, jest to Italie — neboť bez vlašských vlivů naprosto nelze vysvětliti výtvarné osobnosti Martina Schaffnera.

Ulm sám neposkytuje pohříchu příležitosti podrobně sledovati dějinný rozvoj jeho malířství; několik fragmentárních obrazů Zeitblomových a Strigelových visí v různých polotmavých jizbách musea, několik zajímavých děl Schaffnerových viděti jest v chrámě, ale to vše jest pouze kusá představa o této škole spíše energické než vybrané. V mnichovské Pinakothece potkává ji týž osud jako v dějinách umění vůbec; Schaffnerovy nejkrásnější čtyři obrazy z Weddenhausské prelatury má divák zrovna za zády, když stojí vzrušen před Dürerovými „Čtyřmi temperamenty"; Zeitblomovy dřevěné desky jsou rozvěšeny mezi pracemi staršího Holbeina a unikají proto pozornosti každého návštěvníka; na Strigelovy portrety v pobočních kabinetech zapomene oko pro kouzlo lesa a hor na sousedících s nimi obrázcích Altdorferových, a tak i v dějinách malířství pravidelně vytiskují školy norimberská, augšpurská a řezenská tyto švábské poctivé a vroucí malíře.

Štutgartská gallerie předvedla nám již otce školy, Hanse Multschera, předvádí v bohatém výběru, historickém spořádání a vědeckém určení i ostatní; dává jim svůj nejkrásnější, první sál, v katalogu nejvíce místa a nejvíce poznámek a pyšní se jimi ještě více než svými Carpaccii, Bellinimi, Tintoretty, Gainsboroughy. Několik švábských monogrammistů zprostředkujících přechod od Multschera k Zeitblomovi lze minouti; ale Zeitblom s 25, dílem ohromnými, obrazy zmocňuje se energicky veškeré pozornosti. Přísný vážný malíř s nápadnou zálibou pro vysloveně mužské fysiognomie maluje hranaté lidi špičatých brad a ošklivého vysedlého nosu ve

chvíli činorodého rozhodnutí a energického projevu vůle; pro ženy a dívky volí si suché, hubené modely s výrazem mužatek; statisty na obrazech sestavuje z drsných, špinavých, zpustlých tuláků pochybných charakterů a pochybné modelace. Nelichotí na obraze nikomu a ničemu, ani objednavateli ani diváku, legendárnímu námětu ani náboženskému citu; nehraje si s ničím a nohy maluje vždy tak nešikovně a ošklivě jako Wohlgemuth, jehož školou snad prošel. Ale tento drsný a přímý muž, na jehož obrazech ani jedenkráte neprozradí se citové vzrušení, miloval hluboce a věrně barvy života: na jeho deskách leží hluboká hněď švábských zoraných rolí vedle měkké zeleně hájů seskupených z kalin, hlohů, jasmínů a babyk, nebo jasná žluť vyrovnaných slunečních západů vedle teplé fialové barvy, jakou mají daleké švábské lesní úvaly porostlé kvetoucím náprsníkem a kyprejem. U švábských spisovatelů, pro něž tento naprosto neosobivý, chladný muž jest životním hrdinou, najde se o něm mezi krajními superlativy trefný výraz: koloristický temperament, a v tom jest uhodnut všecek význam Bartoloměje Zeitbloma.

Zatím co v některé staré ulmské hospůdce mezi patriciji, cechovními mistry a kupci v předposledním desetiletí XV. věku stařičký Syrlin vykládal s pádným důrazem svoji theologickou učenost, zatím co přísný Zeitblom suše poučoval svého mladšího druha Strigela, přišedšího před nedávnem do Ulmu z Memmink, hledal živý a prudký mladistvý žák Zeitblomův, Martin Schaffner, svoji zábavu mezi kupci, přišedšími z obchodních cest v Italii a vypravujícími svoje dobrodružství. Italie byla snem jeho života, a když po letech vrátil se odtud domů, maloval hlavně ze vzpomínek. Odtud malebná renaissanční architektura v pozadí jeho biblických výjevů, odtud vlašská elegance na slavnostním šatě jeho postav,

odtud záliba pro jižní společenskou zábavu, jeho radost z půvabného arrangementu živých a dekorativních skupin. Stesk po Italii jest u Schaffnera spolu steskem po gracii ženy, jaké není na severu; touha po domově srdce jest útěkem z domova rodu a poměrů. Tak maluje své Madonny průsvitné pleti, dokonale modelovaných plných rukou, benátsky plavého vlasu a tenkých světáckých rtů; tak doplňuje rhytmickou feerii života ještě rhytmičtější hrou andělů a dětí, jejichž modely dlužno hledati jistě za Alpami. Jest pravý protichůdce Zeitblomův; malíř elegantních ženských zjevů, kde Zeitblom volí neotesané mužské postavy; umělec citového dojetí, kde Zeitblom tíhne jen k přesnosti faktu; kolorista líbezných a konvenčních polotónů, kde Zeitblom volí mohutnou sílu barev základních; člověk stesku a touhy po cizí dálce, kde Zeitblom zkráceně a zhuštěně podává značky domácího charakteru; epigon, déraciné — —

V době, kdy Syrlin mladší a Schaffner tvořili svoje díla spíše graciesní než silná, spíše nervní než svalnatá, chýlila se velká doba Ulmu k západu. Neklidné XVI. století rozrušilo příznivé podmínky hospodářského a životního blahobytu předcházejícího věku; nové kombinace světové tržby přeložily jinam cesty obchodní a průchodní stanice zboží; renaissance porušila tradiční rovnováhu zděděného charakteru švábského. Pak přišly náboženské převraty; lithurgická nádhera, z níž vyvěralo všecko švábské umění výtvarné, vzala za své; obrazy v chrámě, jež byly předmětem vroucího kultu, staly se předmětem chladné tolerance; gotická idea, jež rostila exaltovaný vzlet věže chrámové a lesy drobných fiál, zdála se náhle absurdní. Stavba Ensingerova a Böblingerova zůstala na dlouhá století torsem, město usnulo jako palác Šípkové Růženky. —

Dnes, kdy hučí z nádraží kolesa rychlíků, kdy před münsterem kříží se elektrické tramwaye, a na ulicích se lesknou uniformy virtemberských a bavorských vojáků, odmýšlíme si vše to a hledáme jen Ulm, jaký odkázalo umírající švábské quattrocento.

O malém městě.

Rok od roku mizí před našimi nevšímavými zraky větší a větší kus osobitého a zcela v sobě uzavřeného světa, jenž ve všech svých částech a v každé svojí podrobnosti byl naprosto jednotným a spolehlivě upřímným výrazem kultury organicky vyrostlé a hluboce v duchu dobovém zakořeněné, opravdu z nejzajímavějších a z nejpříznačnějších v celém devatenáctém věku.

Elegický povzdech nad postupnou, a pohříchu, namnoze nezadržitelnou zkázou našich venkovských měst jest věru všeobecný. Neboť komu by se nezželelo těch dlouhých bílých náměstí s dvěma řadami táhlých klenutých podloubí, šeřících se v přítulném temnu? Kdo by nepolitoval zmaru těch rozšafně a přece ne bez půvabu rozložitých domovních štítů, rozkvétajících renaissančními vásami a protržených trpasličími podkrovními okny? Kdo by si nevzpomněl toužebně těch mariánských barokních sloupů, jejichž honosné zlato rozráželo násilně ospalý stín košatých lip, aneb těch důkladných kamenných kašen s neklidnými sochami světců, jak do naprosté

večerní tišiny zpívaly neumdleně svou ukolébávající píseň? Pobledlá již, leč velice milá vzpomínka objímá zbořenou starou radnici, façády, bohatou ornamentikou zdobené a patricijsky vychloubačného štítu. Konečně na stichlý stín starodávných kaštanových alejí spojujících město s lukami a s poli a zakrývajících příchozímu městský architektonický obraz se všech stran, nelze pomysliti bez touhy spolu bolestné i sladké.

Je-li však pohotově tato sentimentální nálada vzpomínková, plná touhy po ztracených rájích dětství a nasycená elegickým historismem, jest přece velice nesnadno získati souhlas pro názor, že architektonický a výtvarný charakter venkovských měst byl výrazem určité kultury, že by onen důvěrně prostoduchý obraz složený z tolika motivů, namnoze vydlužených, oživen byl jednotným duchem, proudícím spontánně v určitých životních a hospodářských útvarech. Pojem maloměšťáctví sám, od něhož nelze často odloučiti příhanného přízvuku, odporuje v obecném pojetí přímo představě kultury: zdá se býti spíše negací tvůrčích sil životních a myšlenkových nežjejich úplnou a vyrovnanou organisací; podobá se větší měrou eklektickému souhrnu přizpůsobených cizích prvků než mocnému civilisačnímu principu rozvedenému do podrobností a jednotícímu veškeré životní součástky pod společnou ideu vůdčí.

Opravdu rys velikosti schází maloměšťáctví nadobro, a skutečné tvůrčí síly netryskaly z něho nikdy; přes to však není možno mu upříti kulturní jednoty. S jakousi neúmornou trpělivostí, s jakousi důslednou stálostí vtiskoval maloměšťák pečet své osobnosti všemu, cokoliv souviselo s jeho životem. Architektonický plán bydliště, panoramatické seskupení význačných budov městských, souhra stromové zeleně s materiálem stavebním, dobře vyrov-

naný kontrast repraesentačního náměstí a užitkového pozadí — to vše odpovídá duši a potřebě maloměšťákově právě tak, jako pohodlné formy nábytku a jeho prostě elegantní povlaky látkové, neb jako barevný porculán zdobený naivními krajinami a přecukrovanými výjevy pastýřskými. Tato konsekventně provedená jednota cítění a života, potřeb a tvarového jich ukojení, tento naprostý souhlas laika dodávajícího zakázky a řemeslníka či umělce, provádějícího objednávky, toto stálé a šťastné spolupracovnictví uvědomělé jistoty životní při výkonech řemeslných jistě nás oprávňují mluviti o kultuře maloměšťáka.

Teprve hlubšímu a podrobnějšímu zkoumání odhalují naše venkovská města základní svůj půdorys, jenž kromě důkladného a promyšleného poznání terrainu dosvědčuje výtečné pochopení praktických potřeb a základních existenčních podmínek městských. Hlavní náměstí, které záhy převzalo úlohu ústředního tržiště, využitkovávalo zpravidla i v půdorysu tradice hlavní obchodní cesty, jež svážela kupce i cizince do tohoto rozlehlého centra, aby tu našli mimo pohostinného útulku pro sebe samy také rozsáhlé prostranství pro povozy a koně. Byl-li do samého ústředního bodu náměstí staven imposantní sloup mariánský neb svatotrojický, stíněný stromy, jejichž stín mimoděk chránil i kašnu, napájející celé náměstí, nebyl to jen zbožný projev srdcí utíkajících se pod mocnou ochranu, nýbrž i osvědčená myšlenka praktického výtvarníka, jenž chtěl stanoviti ohnisko a spolu oživiti rozlehlou a příliš jednotvárnou mrtvou plochu. Prostranství před chrámem, jenž s případným architektonickým taktem byl posunut poněkud stranou od obchodního centra, věnovaného starostem pozemským, vytvářelo naproti tomu prostředí rázu zcela jiného, což namnoze zvyšováno bylo

ještě povýšenou polohou, připomínající latinské znění slova kostel (castellum): proti rušnému, kupeckému, slovem profannímu hlavnímu náměstí byl tu kout tichý, zasvěcený, polotemný, nasycený vůní kadidla a modlitbami a prozrazující tak dosti zřetelně městiště někdejšího hřbitova. Tato isolace kostelního plácku nebývala porušena ani stavebním rozřešením spojení s náměstím; právě u nejzachovalejších venkovských měst vyúsťuje spojovací kostelní ulice do hlavního náměstí skrytě, maskována úzkým podjezdem mezi massivními pilíři neb docela ztracena za bokem domů.

Čistě prakticky pojaty byly některé komunikační čáry, ať to byly již ulice či nedlážděné hospodářské cesty na zadcích. Náměstí bývalo prodlouženo ve své ose, která se kryla s hlavní silnicí v městě, a tak vznikly dvě ulice, mající samy sebou ráz předměstský, sprostředkujíce spojení s venkovem. Hned za hlavním mýtem trousily se zájezdní hospody, se svými rozlehlými dvorci, mezi nimi rozkládala se skladiště obchodníků dřívím, domy obilních kupců se sýpkami a vůbec stanoviska těch, kdož chtěli býti u samé obchodní tepny, aniž dovedli se vměstnati na náměstí; konečně při samém vtoku této předměstské ulice do náměstí trůnila v celé své úřední důkladnosti budova pošty, privilegované sprostředkovatelky mezi městem a okolím. Volně mimo architektonické jádro městského celku vybíhaly cesty hospodářské: jimi stékala z okolních polí úroda do dvorů umístěných na pozadí domů, po nich hnala se stáda s pastvy domů, tudy se jezdilo na polní práci, k senoseči a ke žním. Tyto cesty nedlážděné a široké ztrácely se buď v hlubokých úvozech stíněných ovocným stromovím, obrostlých šípkovými keři, konajících z pravidla i úkon mezného rozhraničení, neb mílely řady stodol, pově-

domého slovanského typu s převahou širokých dřevěných vrat, lámajících i jednotnou linii krovu, které z města původem rolnického musily se vystěhovati na periferii. Mělo-li město vodu, ať již to byl veliký líný rybník, či řeka omývající pozadí domů, přizpůsobilo jí svůj půdorys; obrátilo k ní řadu stavení, v nichž pracovali jircháři, koželuzi, barvíři; zachytilo ji koly výsadního velkého mlýna, tyčícího se často do několika poschodí a zdobeného někdy massivní věží vodárenskou, použilo jejích proudů za přirozenou hradbu; vedlo po jejích dřevěných mostech svoje cesty hospodářské.

Tak ovládán byl celý půdorys, zachovávající souvislost s původním založením města buď jako podhradí buď jako kupeckého stanoviště neb jako větší osady rolnické, promyšlenou a uvědomělou účelností vyrovnanou naprosto s podmínkami terrainu. Svévolně měniti v tomto plánu, opřeném o tradici, sotva by bývalo možno, neboť neznamenalo by to nic jiného, než otřásti životními útvary a potřebami obyvatelů, než zasahati do ústrojné pravidelnosti rolnictví, obchodu, řemesel v městě. Přes tuto ryze praktickou logiku, řízenou zájmy především utilitářskými, nebyl architektonický ráz venkovského města nikterak bez malebného půvabu, jehož arciť nesmíme hledati v abstraktní symetričnosti půdorysu, viditelné pouze na papíře stavitelově. Tento malebný půvab bylo možno sledovati nejlépe panoramaticky; městský architektonický ensemble skládal obraz soustředěné jednoty a zároveň barvité rozmanitosti. Zeleň zahrad na obvodu, husté tlumy kaštanových korun v alejích, elegický stín starých stromů zahalujících střechu hřbitovního kostelíka rámovaly město a dávaly teple vystupovati živé červeni krytu i jasně světlému nátěru domů. Neklidně rozmarná hra střech i štítů,

dosahujících v ploše náměstí největší a nejrozmanitější rušnosti, pomáhala jen zdůrazňovati osamocenou povýšenost věže či věží městského chrámu, jenž také ostrým hřebenem střechy a podpěrnými pilíři osoboval si nadvládu nad celým městským obrazem. Menší a v massivnosti svojí těžkopádnější ostatní vížky, na radnici, na vodárně neb na městských branách, skrovně jen pozůstalých, nebraly kostelu naprosto jeho vůdčí centrálnosti, nýbrž spíše přispívaly k tomu, aby vlnění štítů a střech bylo členěno, ba rhytmováno. Zasazeno do okolí hlubokých luk a nekonečných polí, vytvořeno ze souladu světlého staviva a syté zeleně, působilo toto panorama venkovského města dojmem naprosté vyrovnanosti, jenž zvyšován byl ještě převahou chrámu nad ostatními budovami, takže celek dobře symbolisoval smýšlení poklidného občana, dovršujícího pracovité a míruplné bytí zbožnou oddaností.

Většina venkovských měst ustrnula před námi ve zvláštní směsi barokní a empirové architektury, kterou dovedla bez násilí vkresliti do půdorysů poděděných až ze středověku. Ve chvíli, když empirový sloh dožil svou kulturní úlohu, násilně přeťat byl stavební rozvoj maloměstského venkova. Co následovalo, bylo a jest posud zmateným tápáním, pozbyvším naprosto smyslu pro účelnost, pro logiku půdorysu, pro tradici stavební městské jednolitosti, tápáním tím horším, čím svéhlavějším jest schematické úsilí vytrhnouti libovolně jednotlivé stavební objekty z městského celku a učiniti je nahodilým pokusným kamenem zcela theoreticky vyabstrahovaných, t. zv. slohových formulek.

Nadvláda empirového slohu v českých venkovských městech jest jevem právě tak všeobecným jako dosavad nevyloženým. Neprávem jsme mu dlužni kulturní výklad. Empire stojící myšlenkovými a ži-

votními svými podmínkami zcela mimo proud českého vývoje; tento sloh jediné módou importovaný k nám, kde nebylo pro něj nižádných analogií v životě ani ideovém, ani společenském, značí pro Čechy měšťanskou formulaci renaissance jako naopak baroko jest jejím využitím a zpracováním jesuitským a aristokratickým. V týchž městech, kde protireformace přepodstatnila těžkou zbujnělou ornamentikou, vychloubačným pathosem oltářů, rozšafnými cibulemi věží původní gotický ráz kostela; kde panský zámek i s drobnějšími budovami v parku, kde šlechtické dvory na periferii docela důsledně a důrazně hlásají slávu privilegovaného baroku, najdou se vedle napodobenin panského slohu nejen hojné a šťastné ukázky měšťanského empiru, ale i přímo provedení stavebního principu empirového v architektuře náměstí. Není jiného vysvětlení pro tento zjev, než kulturně-psychologické poznání, že pravý rozkvět českého maloměšťáctví počíná právě v době, kdy západní Evropa vyměňuje barokní architekturu za empirový sloh, a že pak vyvrcholení maloměstské kultury kryje se s vítězstvím empirového stavitelství u nás.

Z obou opravdu klassických period občanského slohu a občanské myšlenky dochovalo se v českých venkovských městech památek po skrovnu. Veliké pohromy třicetileté války shladily většinou ony přechodní útvary poslední gotiky a zpožděné importované renaissance, jimiž rádo se vyjadřovalo první období vítězného ducha občanského na rozhraní XV. a XVI. věku a později až do katastrofy bělohorské, kdy právě tak u nás jako jinde v západní Evropě hlásil se po prvé o slovo ve veřejné kultuře rozumný, suchopárný a docela pozemsky naladěný měšťák a kupec. Převraty hospodářské, hrůzy válečné, opakující se požáry v městech, málo chráně-

ných proti živlům, dokonaly to, co předurčeno bylo již nespolehlivým a pomíjejícím materiálem, a tak chceme-li viděti maloměstský celek, jenž by vtěloval do pologotické, polorenaissanční architektury první periodu měšťanské slávy, musíme obrátiti se za hranice. Druhá, přímo klassická doba měšťanskému duchu vzchází na evropském západě v XVIII. věku, který již dlouho před revolucí pracoval k rozkladu aristokratické kultury.

Revoluční postup od výlučného aristokratismu k sebevědomému názoru měšťáckému počíná v XVIII. věku tím, že měšťák, dotud ponížený, nabývá stavovské pýchy a chce se šlechtici prostě vyrovnati. Napodobí jej ve vystupování, v kroji, v nábytku, v nádobí; osobuje si pod heslem lidských práv privilegia dotud šlechtě vyhrazená; horlí proti společenským přehradám. Také architektura zasažena jest tímto napodobivým dohánění. Venkovský měšťák s venkovským stavitelem přebírají motivy panských dvorů, šlechtických zámků, zámeckých zahrad, jak mají je po ruce; nelze však upříti, že tato chvatná horlivost, tento imitační shon nepřinášejí našemu městskému venkovu očekávaného ovoce. Srovnání barokních chrámů, barokních zámků s městskými domy mimo Prahu nedopadne rozhodně ve prospěch těchto. Baroko se vším svým honosným pathosem, se svou těžkou monumentálností, se svou přepychovou nádherou jest a zůstane slohem svátební exaltace, despotické výlučnosti, zkamenělého aristokratismu, ať náboženského neb rodového a nestane se nikdy slohem občanským.

Nejen, že měšťákovi scházejí pro něj kulturní podmínky, nýbrž i materiál a místo. Baroko nesnese levného a obyčejného staviva a příčí se úsporné soustavě tenkých zdí, laciných okenních rámů a uzounkých ostění; již ve volbě a štědrosti stavební látky

chce ukázati svou nádhernou nákladnost — a ničeho toho měšťák nemůže dáti. Kromě toho barokní mistr chce rozvíti svou architektonickou myšlenku do šíře i hloubky, aby posléze v ohnisku stavby mohl emfaticky shrnouti, znásobiti, zdůrazniti všecky motivy a konečně povznésti se patheticky k výši s grandiosním souborem všeho, co bylo v duchaplných jednotlivostech variováno horizontálním směrem. Leč venkovský maloměšťák nemohl staviteli těchto požadavků ani poskytnouti místa dostatečně prostorného, na kterém by se mohly barokní motivy náležitě rozvětviti. Zároveň v rámci městského celku, kde jak počet, tak místo kulminačních bodů nepodléhaly libovolné změně, bylo velice nesnadno provésti i vertikálně barokní principy stavební.

Tak nestalo se baroko architekturou našeho venkovského města, kdežto jinde v západní Evropě modifikováno bylo postupně v sloh v pravdě občanský. Nevznikl-li v XVIII. věku u nás občanský stil, souviselo to i s řadou podmínek zevních. Měšťané zápasili s tlakem berním i s pohromami válečnými; jejich majetek byl v nejistotě; všecky větší podniky zdály se v době bouřlivé hazardní hrou s osudem; stát přese všecky filantropické a hospodářsky reformní zásady nedovedl poskytnouti podkladu pro klidný rozvoj hmotný. Rakousko opožděné ve vývoji státním, bylo stále oblastí vlády aristokratické; vzdělanostní popudy vycházely napořád ze salonů šlechticů a jejich příživníků; stav úřednický a učenecký neposílil buržoasii. Kněžstvo, činitel tak mocný, kolísalo mezi venkovským lidem a mezi kavalíry.

Barokní součástky v stavebním celku našich venkovských měst jsou tedy valnou většinou imitací. Počítám sem uměle vytvořená nádvoří před

kostely, před mlýny, před masnými krámy, převzatá v podstatě ze dvorů uvádějících k panským zámkům; myslím na brány ke hřbitovům, které připomínají příliš živě vstup do parku; zahrnuji do oblastí těchto architektonických napodobenin dlouhé aleje kaštanů a topolů, jakými spojoval šlechtic hospodářský svůj dvorec se silnicí, a jakými panský stavitel opevňoval hráze rybníků. Než imitace sebe lépe přizpůsobená a sebe důkladněji vpracovaná do hlavního rámce životního nemůže naprosto vyhověti touze po stilu, jmenovitě, je-li touha po stilu výtvarném provázena úsilím o sloh životní. Duch měšťácký jednou byv probuzen tíhne k emancipaci od kultury aristokratické, jemu samému nepřátelské a protichůdné. Odmítá její složitost, přeplněnost, nádheru; dusí se v její bezúčelné, požitkářské, nesmyslné ornamentice; jest hluch k jejímu pathosu, založenému na výlučnosti, na rodové pýše, na dávné tradici. Oproštění, zjednodušení, návrat k praktické účelnosti, toť vlastní tendence uvědomělého ducha občanského, proniknutého střízlivým racionalismem, suchou morálností, vyprahlým smyslem praktickým. Po klassické tragedii zaujaté metafysikou následuje plačtivá občanská smutnohra, orientující o různých mravních případech, naskytujících se každodenně; po historické historiografii dostavují se žurnalisté; Watteaua a Bouchera vystřídávají Greuze a Chodowiecki. Pikantní umění rokokové, jímž aristokraté řídčí krve, citlivějších nervů a raffinovanějšího vkusu nahradili barok svých otců, nemohl pro hledajícího ducha měšťanského ničeho znamenati, neboť tu byl jen rozdíl ve formových odstínech, nikoliv v podstatě. Křehká rokoková něha v maloměstském celku venkovském jest výjimkou a vždy pouhou imitací; jest to ozdůbka přikreslená hravou rukou experimentátorovou a nepatřící k věci a často pouhý

pokus o provedení živlu dekoračního na účet principů tektonických.

Mnohem hlubší affinitu pocítil duch občanský a maloměšťácký k nově příchozímu slohu empirovému, který cestou mezinárodního sdělování kulturních ideí a uměleckých forem dostal se k nám ze západu. Na komunikační té dráze arciť mnoho podstatného vyprchalo z nového stilu, jenž k nám přicházel obmezen pouze na pouhý tvarový výraz architektonický měšťanského charakteru a ztrativ svoje původní poslání kulturní. I tento sloh, jenž měl se státi nejvlastnější stavební mateřštinou venkovského maloměšťáka, zrodil se ve svém domově z hlubokých krisí kulturních. Německá literární i francouzská politicko-sociální revoluce, Goethe i Napoleon — toť byli praví představitelé důsledně domyšlených principů, jež pak ztuhly v empirovém slohu; návratu k antické přírodě, k starověkému hrdinství, k neohrožené obnově společenského zjednodušení. Ale nám do Čech přišel empire již, když vybouřily se ty vášnivé obrodné síly, vyžádavše si tolik krvavých a kulturních obětí, a když z obnovy antiky nezůstalo mnohem více než právě střízlivá jednoduchost, tvarová umírněnost, ornamentální skoupost architektonická.

Bylo to právě ve chvíli, kdy maloměšťácký názor životní zasednouti mohl k panování. Velicí osnovatelé dějin vybili své síly a schopnosti; monarchistický i feudální princip vládní vyčerpal se v zoufalém boji proti geniálnímu zástupci politiky empiru, proti Napoleonovi; nadšení intelligentní mládeže a probudilého lidu vyhořelo ve válkách za osvobození; moc válečná, moc finanční, moc mravní byly vypotřebovány; velký průmysl a obchod sotva se zvelebovaly po těžkých ranách — jen maloměšťák neporušen a nevyšinut s kolejí trval.

Nadešla jeho hodina: na předních evropských trůnech seděli vladaři ducha a rozhledu maloměstského; konkordát, idea to, na níž vybudována byla ode dávna společenská rovnováha venkovských měst, obepial celou Evropu; kult, v němž šosák vychovával své syny od dětství, stal se požadavkem veškerých vlád; autorita, kterou ve venkovském hnízdě symbolisovala již povýšenost chrámové vížky nad ostatními budovami, zaujala obecně místo myšlenky. Občanský duch, řízený rozumem, avšak nikoliv rozumem kritickým, nýbrž praktickým, dovedl ze svého okruhu opatrně a nehlučně odstraniti veškeré prvky a živly odstředivé. Poesii učinil neškodnou, vykázav jí časovou a místní dálku; hrdinství vymýtil ze života, proměniv je v předmět historické úcty a abstraktního klanění; přírodu zbavil demoničnosti, podřídiv ji střízlivé své teleologii a zotročiv ji titěrnou svou citlivostí; humoru odňal jeho satirické důtky, smísiv jej se svými slzami a postaviv jej do služeb všeho, co jest slabé, neduživé, pošetilé.

Dovedl-li se maloměšťák doby restaurační takto pohodlně zaříditi ve vesmíru, jak by se nebyl dovedl pohodlně zaříditi ve svém městě? Nebylo tu věru velikých architektonických úkolů. Kvietistický tradicionalism a opatrná úcta k autoritě učily, že na budovy vyjadřující vyšší vztahy životní, nemožno sahati: barokní či ještě gotické chrámy zůstaly s náležitou uctivostí nedotčeny; ze zrušených hřbitovů zřízeny malé zahrádky; v blízkost chrámu a far nasázeny stromy, jako vůbec doba ta, vyhýbající se jasnému slunci, ráda zakrývala se hustým stínem stromů. Povstala-li zrušením hřbitova neb přeložením školy z blízkosti farní půdorysná změna, dbáno přesně toho, aby chrám nepřišel o své prostranství, a aby nová stavení s náležitou devocí ustupovala před ním do pozadí.

Opatrným a šetrným hospodářstvím znásobené jmění dovolovalo nyní na venkovských městech častěji stavěti a uplatniti tak veškeré záliby pravých maloměšťáků. Klenutá podloubí otevírající se do náměstí, princip středověký, jenž zatím přešel v krev, vyhovovala výtečně vztahu měšťákovu k veřejnosti. Zůstával jako hlemýžď stále v bezprostřední blízkosti svého domu a přece bral tichý podíl na všem, co děje se venku, aniž by se sám toho účastnil; neopouštěl skoro svého krámku a přece sledoval, zda cizinec nějaký nově příchozí nepřichází rušit klidu městečka; mohl se procházeti v družném hovoru, nevydávaje se v nebezpečí větru a dešti, měl důstojné místo, kde by v plné důstojnosti dne svátečního ukázal se i se svou manželkou. Dům sám svým průčelím, řízeným klidnou a vážnou symetrií empirovou, uváděl na pamět společenský stav a měšťanskou váhu majitelovu; nejsa přeplněn bezúčelnou ornamentikou, natřen bledou některou barvou, plnou mírumilovného vděku, skvěje se vždy bezvadnou čistotou, vyprávěl o svém majetníku neméně než nápis na náhrobku o jeho dědu. Repraesentoval slovem.

Komu bylo přímo vystoupiti po temném schodišti, zdobeném železným listovím i květovím kované mříže, do domu, mohl hned s povděkem poznati, s jakou hospodárnou moudrostí a rozšafnou pravidelností se domácí pán drží rozdílu mezi dnem všedním a svátečním. Dům, dle průčelí jednopatrový, mívá meziposchodí, takže velký, parádní pokoj, obrácený do náměstí, jest docela oddělen od čeledníku, kuchyně a ostatních místností, do nichž malá okna nádvorní propouštějí pouze tlumené světlo. Kvítkovaný nábytek jasných látek, vykládané prádelníky vrcholící zlatými hodinami pod poklopem, zasklené kredence s elegantním porcu-

lánem, uměle pracovaný psací stůl, černý spinet, chráněný háčkovanou pokrývkou, malované podobizny předků — to vše dosvědčuje, že se vchází sem pouze se svátečními city, ve významné dny, s kabátem i srdcem oprášeným. V čeledníku, kde se shromažďuje celá rodina i s čeledí, tráví se ostatek života v trpělivé práci a ve zbožném přijímání a požívání hojných darů zemských. Tam není potřeba světla, tam stačí přítmí, neboť ve všední dny poctivý měšťan chce žíti v skrytu, pro sebe, pro zisk, pro živnost.

Ráda stavívala empirová doba radnice. Kompetence městských rad ovšem byla vládou značně zkrácena; ani pře soudní ani záležitosti politické nerušily důstojného klidu této budovy, která měla repraesentovati občanstvu i cizincům sílu a moc městského míru, opřeného o svornou spolupráci nejlepších měšťanů. Empirový sloh, určený původně pro stavby rázu veřejného, mohl tu plně projeviti svou odměřenou vážnost a působivou jednoduchost. Veliká okna propouštějící celou zátopu světla z náměstí do zasedací síně, pyšně vypiatý štít, několikráte prohnutý a vyzdobený kamennými vásami, štukové guirlandy vinoucí se buď kolem oken neb kolem městského erbu, tvořícího ohnisko budovy — to vše přesvědčovalo hned o vážnosti městského domu.

A tyto radnice, shrnující samu podstatu českého maloměstského empiru vzaly nejdříve za své. Ve chvíli, kdy nepřetržitá stavební tradice českého venkovského světa, v níž od 60. let není pokračování, se přežila, pozbyly tyto repraesentační domy maloměstské kultury české všecek prestyž a všecku úctu. A od té doby osud našich venkovských měst je zpečetěn. Nejen jednotlivé objekty stavební, jež byly výtvorem poctivého vkusu a měnivé záliby architektonické, nejen charakteristické komplexy a čtvrti,

posvěcené místní tradicí, ale i sám půdorys venkovských malých měst, který souvisí se samým jich životním nervem, jsou dnes ohroženy. Maloměstská kultura, promyšlená a důsledná ve své jednotě, organická a zákonná ve své prostoduchosti, se přežila. Nivellisační lžikultura postupuje s nelítostnou jistotou.

IX.

ČÍM MNĚ JEST LESSING. — PETR HILLE. — EMANUEL QUINT, MUŽ BOŽÍ ZE SLEZSKÉ ZEMĚ.

Čím mně jest Lessing.

Vyznání kritikovo.

1.

Snad každoročně za letní samoty jasného venkova překvapí duši, vykoupanou v chladivých vlnách trav a v jednotvárných hudbách jehličnatých lesů, neodolatelná touha sáhnouti po dobré a statečné knize kritické, která by podarovala hlavu právě tak štědře jako poděluje srdce a nervy pravidelné oddávání se básníkům lyrickým. Přijde-li ta chvíle — a přijde tak určitě, jako přichází v červenci rojení včel, v srpnu rozkvět modrých a stříbrných vřesovišť a v září dozrávání ovoce — pak nestýská se mně ani po mužné a opravdové ideologii Bělinského, ani po Carlylových ďábelských sarkasmech a náboženských tuchách, ani po široké a výmluvné moudrosti tak životných knih drahého Taina. Nepřítomnost všech jich dovedl bych oželeti, třeba ne na dlouho, jen Lessing, starý Gotthold Ephraim Lessing mně bolestně schází.

Vyznám-li se vám z toho, nebudete mně asi příliš důvěřovati: co může nám, kteří máme docela jiné nervy a docela jinou uměleckou smyslovost, probůh říci ten školský klassik s třírohým magisterským kloboučkem v týle v kabátě pruského důstojníka, jak to vše milovalo *le siècle de Fréderic le Grand?*

Ani já si nedůvěřuji příliš v prvním okamžiku, kdy zjistím probuzení té touhy, ani já si neodpustím zvědavou otázku. Zda vydrží tvůj zamilovaný kritik tu velkou a těžkou zkoušku, které by se měl podrobiti každý spisovatel: jest možno čísti jeho antikvářskou učenost a esthetickou dialektiku *tváří v tvář velikým divadlům přírody*, před tmavými vrchy, na něž lehají modravá mračna, nad černými vodami rybníka zdvojnásobujícího lehce se pohybující hradbu stromů, uprostřed polí vonících chlebem, kde vítr čeří nekonečné plavé vlny? nebude tady tvůj kritisující filolog a theologický svárlivec pouhou papírovou loutkou, pomačkanou půldruhým stoletím?

Není věru otázek oprávněnějších. Čítáváme Lessinga právě jako jeho dva sourodé mistry, Petra Bayla a Jonathana Swifta, příliš často v přítmí studovny a v prachu knihovny, že ani se, dík prostředí, nepozastavujeme nad vším tím mrtvým balastem, kterému se říká literární věda XVII. a XVIII. století. Ó, komentářové, plní učenosti z třetí a čtvrté ruky, opřádající jako neúnavný pavouk spisy básníků nečtených a rhetorů zapomenutých dávno! Ó, folianty vševědoucích kompilací, jejichž sloh jest od půle kuriální a od půle školometský, a jejichž anekdotám ulomeny veškeré hroty! Ó, sbírky výpisků a záznamů polyhistorických, nacpané veteší archaeologickou a mourem filologickým, jak dusí pouhé otevření vašich důstojných desk! S touto lžiliteraturou válčil žlučí otrávený Swift statečně; Bayle ukryl do ní svou jízlivou kritiku zjevení a církve, Lessing zazdil do

těchto tlustých papírových stěn svého výbojného genia. S tím se smíříte snadno v knihovně, kde můžete býti jednostrannými intellektualisty, ale snese to přítomnost oblohy, dalekých krajinných výhledů, zpívajících vod a přehlušujících ptáků?

Neodvážil bych se opříti těžkopádné folio Baylova *Dictionnaire historique et critique* o sivý kmen stromu v zahradě ani o pískovcový balvan v lese. Nenapadlo by mne kaziti vonný dech hlíny, mechu a trav jedem miasmat, které na důkaz intellektuální churavosti zavilého genia Swiftova stoupají z jeho *Battle of the Books;* dovedu dobře rozlišiti kletbu knihovny a práva venkova. Ale Lessing šel se mnou do lesů, do luk, do polí; veverky házely mně šupiny šišek do jeho knihy; datel důrazným klepotem provázel zpěněný rhytmus jeho vět; lýkožrouti padali jako velké tečky mezi odstavce; a Lessing obstál v zkoušce přírody.

Bral jsem s sebou kritické dissertace o zastaralých otázkách klassického starožitnictví, polemické kvestie namířené proti pídimužíkům v parukách dnes docela neznámým, dialektické plaidoyery za čest veličin velmi pochybných — a vracel jsem se domů v bezpečné a pyšné přítomnosti celého muže, jakéhosi statného zápasníka, který živí duši silou, kritika osudem a inspirací. Tanuly mně na mysli verše, jimiž označil švýcarský básník balladickou epopeji o Lessingově praotci, humanistickém rytíři v plné zbroji, Oldřichu Huttenovi: „*Ich bin kein ausgeklügelt Buch, ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.*“ A k tomuto Lessingovi se hlásím; jej vyznává mé srdce po celý rok a moje palčivá touha každého léta; z lásky k němu se chci vyznati. Ať jsem nečasový, ať vzbudím podezření školometských sympatií: co na tom záleží, jak zní dobré slovo svévolného Zarathustry v takových sporech.

2.

O Lessingovi, jako o všech velkých kriticích, jež vykládá a rozmělňuje škola, rozšířilo se dvojí, na první pohled protichůdné, avšak v podstatě shodné mínění. Starší professoři, stoupenci esthetického dogmatismu, učí o něm, že v knihách, bohužel zlomkovitých, probral empiricky všecka umění a vztyčil pro ně zákony, podnes obecně platné; v „*Laokoontu*" a v „*Hamburské dramaturgii*" dány desky hodnot. Nikoliv — odpovídají jim mladší professoři ze školy historické — mýlíte se, pánové; Lessing sice zasáhl s obdivuhodnou všestranností do hlavních odvětví věd a umění, ale pravidla, jež tu odvodil, nejsou normami, nýbrž pouze výsledky dobově podmíněných a zkušebním materiálem obmezených názorů; dnes neplatí již . . . jsme dále, bohudík, dále (a historicky vzdělaní professoři vzhlížejí se zálibně v sobě samých a ve svých vymoženostech).

Ale s tímto důkladným systematikem, pracujícím a dávajícím zákony etapu za etapou, pěkně promyšleně, methodicky, se zřetelem ke konečné úplnosti, nemá skutečný Lessing pranic společného. Tak pracuje snad školský esthetik, jenž chce žákům a ctitelům zanechati památkou promyšlenou a na všecka umění užitou nauku, ale kritik? Ať prožívá kritický svůj osud spíše intellektuálně či spíše smyslově, pojímá jej jako vzrušené drama duševních dobrodružství, nezná a nemůže předem znáti zevních intellektuálních popudů, které uvedou jeho nitro v ruch a var, právě jako nezná básník motivů a látek, jež naplní jednou svojí visí života. Dílo, jež kritika zaujme, spisovatel, do jehož bytosti se večte a vmyslí, problém, k jehož řešení přispěje, nejsou nic více než *dobrodružstvími jeho intellektu a sensibility.*

Zasáhnou-li hloub do jeho bytosti, ztráví s nimi rád delší dobu a neodejde dříve, dokud se úplně nevyrovnal . . . toť psychická forma jevu, který se zdá školské moudrosti methodickým vyčerpáním otázky. Někdy zastaví se kritik pouze na okamžik, nahlédl-li intuitivně, že na problému, na knize, na autoru sám nevyroste ani o píď . . . proč dotkl se kritik věci pouze povrchně, zní pak výčitka školometů. Avšak nejen erotická, nýbrž i intellektuální vášeň zná dobrodružství, k nimž musí se vraceti znovu a znovu: u Bělinského se úzkostná a osudná otázka po možnosti národní ruské literatury opakuje skoro periodicky; Carlyle nedovede se zhostiti obavy, že stěží vyvázneme z negativního věku; Ruskinovi se stává myšlenka o primitivním realismu jako výraze zbožného a mravního poměru k životu málem manií: a všichni tři kritikové rozvili právě těmito problémy svoje já. Nešlo jim o positivní řešení, toužili jen *po vyšší vnitřní svobodě.*

Lessing (se sensitivnějším Diderotem) byli první, kdož žili takto kritiku. Lessing, zvídavý a zvědavý intellektualista, proběhl všemi vědami a několikerým uměním; protože žil příliš rychle, vinili jej z nestálosti; protože byl dobrodruhem poznání, vytýkali mu libovolnou nesoustavnost. Byl to kritik sanguinický: vrhl se do vědy, jako by se byl rozhodl státi se odborníkem; probil se rychle k jádru a znechutil si stejně chvatně celou oblast poznávací. Čtěte duchaplnou a trochu přetíženou mikrologii „*Laokoonta*"; zdá se vám, že nemůže na světě již Lessinga tak zajímati jako psychologie starověké plastiky, ověřená filologicky a antikvářsky. Ale zatím co uvažujete, jak si Lessing představuje druhý positivní díl této knihy, formálně stejně nemožné jako nevkusné, Lessing ztratil úplně zájem o řeckou plastiku a o Winckelmannovy doktriny, myslí zase jen na di-

vadlo a cítě potřebu býti dramaturgickým kritikem, vrhá se do náručí prvnímu dost nejistému podniku scenickému. Jak dlouho asi vydrží při něm? Jenom potud, pokud z praxe si neabstrahuje odpovědi na otázky právě jej znepokojující; pokud nepřezkoumá na prknech svého Shakespearea, ale i svého Aristotela.

Včera kritika drobné literární praxe, dnes studium esthetických zákonů výtvarnictví hellenského, zítra polemická konfrontace řecké tragedie a francouzského dvorského divadla, pozítří analysa evangelií ... jaká pestrá směsice! Polyhistorické století navyklo kritika, aby svoje intellektuální dobrodružství hledal ve všech oborech a aby s odvahou experimentujícího filosofa použil všeho jako pouhého stupně vnitřního vývoje. Učebnice nám velebí Lessinga stále, že nalézal; on sám byl však pyšen spíše na své hledání. To, co opravdu nalézal, nemělo v jeho očích takové ceny pro jiné jako pro něho sama. Bylo to jeho *privatissimum*, a to uměl Lessing dobře skrývati. Pokládal za vedlejší zaměstnání, že pracuje o německé a klassické esthetice; životním posláním mu bylo, že pracuje *o sobě samém*.

3.

Takto obrozoval se Lessing každým dílem; nenáviděl opakování, přinášel do každého nového kritického podniku čerstvou bezprostřednost zvědavého dobrodruha. Ale ježto nebyl abstraktním myslitelem, nýbrž především empirikem slova, experimentoval nejen s uměleckými ideami, ale i *s literárními formami*. Byla to pro něho největší rozkoš, která z něho učinila příležitostného dramatika, galantního lyrika, satirika v epigramě, zač posud jest silou literární

setrvačnosti pokládán. V kritice využil všech forem, které jeho doba znala; jistě ne z pouhé touhy po pestré rozmanitosti. Literární forma jest mu útočnou zbraní: ví dobře, v kterém polemickém zápase třeba sáhnouti k přímé invektivě, kdy podrážditi záludným „*Vademecum v dvanácterce*", kdy v epistolární formě ukrýti dialog, kdy sáhnouti k učenecké dissertaci, kdy k parabole. Ale volbu literárních prostředků neurčuje u Lessinga pouze vnější situace; naopak on je volí dle vlastních vnitřních potřeb a sklonů: i formami roste především sám.

Jen tak se mu kritika nikdy nestala řemeslem nudného opětování, jaké v té vysoké míře hrozí sotva kterému jinému útvaru literárnímu. Ach, toho věčného střídání mezi kadlubem referátu pro myšlenky o knize a mezi rámcem článku pro řešení obecnějších otázek! Jsou kritikové, kteří vládnou pěti šesti formami, jež uměle neb obratně obměňují; jakýsi to druh kritického rutinérství. Lessing nebyl z nich: on vždy znovu formy tvořil jako si vždy znovu tvořil obrazy a přirovnání, jako si po svém přetvářel řeč, měnil skladbu, podroboval interpunkci. Miloval tuto gymnastiku ducha a konaje ji bez ustání, nesestárnul literárně: dal tím dobrý příklad budoucnosti. Kdo ještě nevěří, že v kritice jsou zúčastněny a napiaty také síly tvárné a ne pouze schopnosti analytické, může si jen přečísti rozkošnou drobnost Lessingova mládí „*Vademecum pro pana pastora S. G. Langeho*": Kolika novými rysy a živly oživil a obohatil polemický svévolník staromódní formu, pojatou parodisticky!

Vzdali jsme se v kritice většinou bohaté invence formální, a obmezivše se na referát neb essay, ochudli jsme proti XVIII. věku, kdy Addison, Diderot, Lessing znali plnost i útvarů kritických: moderní kritika klade důraz spíše na niterní práci stilisační než zevní pitoresknost genru. Ale princip, jenž

byl Lessingovi radostným osvobozením od únavné a řemeslné nudy, zůstává platným i pro nás: také literární forma kritického díla jest v podstatě *experiment*, na němž lze sice se ztroskotati, ale také — vyrůsti, omládnouti, sesíliti. Za tuto lekci, jaké nám nedá ani Bělinskij, ani Macaulay, ani Taine, můžeme být Lessingovi stále vděčni.

4.

A přece: celé to marnotratné bohatství kritických forem, jímž Lessing oslňuje ještě dnes, nebylo než důmyslnou záminkou, aby rozvinul všecky možnosti a vyčerpal veškeré odstíny svého útvaru nejtypičtějšího: *polemiky*. Kritik Lessing polemisuje vždy a za každou cenu; jsou okamžiky, kdy byste jej mohli pokládati za Dona Quijota polemiky. Nestačí mu naprosto, že útočí na překladatele, bohoslovce, filology a esthetiky své doby; také zpráchnivělí humanisté a dávno odbytí polyhistorové XVI. a XVII. věku dráždí jej k odporu — u Lessinga se rozumí samo sebou, že k odporu osobnímu. Není naprosto spokojen, zničil-li svou polemikou jednotlivce, obrací se bojovně proti celým národům jako proti Francouzům klassického věku; pronásleduje až k nemilosrdí celé směry a proudy: rokokovou archaeologii, anglickou sentimentálnost, německé bohosloví orthodoxní. Nejde vždycky o důležité věci, o esthetické zásady, o rysy v povaze, o náboženské přesvědčení — naopak, nikdo nedovede tak jako Lessing zápasiti *περὶ ὄνου σκιᾶς* . . . zda běží o něco jiného, o něco většího v učených a namáhavých „*Briefe antiquarischen Inhalts*“?

Náměty a výsledky Lessingovy doživotní polemiky jsou při nejmenším lhostejny; ve většině pří-

padů dokonce docela odbyty; na rozdíl od svého bojovného krále, s nímž byl duševně spřízněn, měl Lessing neštěstí, že provincie, jichž dobyl, nezůstaly při jeho říši a při jeho jméně. Kdo, kromě několika školometů, odvážil by se dnes tvrditi, že Lessing došel pravdy v zápase s hrabětem Caylusem o poměr homerské epiky a hellenské plastiky? Hned Herder vyrazil mu z ruky maličký kousek pravdy, jehož se „Laokoontu" dopolemisoval. Že Lessingovy nájezdy na Corneilla pro pojetí *purgation des passions* nepřinesly myšlenkových kladů, ukázali nám filologové hned, jakmile se naučili dosti řecky, aby rozuměli Aristotelovi. A tak to bylo vždycky: nemaje trvalé pravdy věcné, Lessing vítězil pravdou osobní. Pro její uskutečnění vedl své nekonečné polemiky a v jejím hledání ukázal všecko své umění. Nemyslím umění jako rutinu, jako techniku, jako dovednost; nazývám tu uměním *formový výraz vnitřní nutnosti.*

Doba, jíž Lessing dal nejprve všecky své síly a posléze i jméno, žádala si na každém opravdovém muži, aby se rozhodl pro válku, pro výboj a odboj, pro útok a obranu. Válečná doba, válečný král. Chcete-li dobře pochopiti rhytmus, jaký mají Lessingovy „Literaturbriefe", psané mezi Rossbachem a Kunersdorfem a adressované smrtelně zraněnému důstojníku pruskému, dejte si zazpívati silným mužským hlasem pochodovou balladu „Fridericus Rex" od statného Karla Loeweho . . . v ní skutečně duní a kvačí dusot koní, postup regimentů, hukot děl, jak je slyšel Lessing, když polemisoval v „Literaturbriefe", svojí to nejjařejší knize. Sázím se, že by byl našel dokonce zalíbení ve vojenských naivnostech slov této ballady; vždyť řekl své, jindy tak skoupé „bravo" i bodrému pruskému granátníku Gleimovu. Jak prostoduché a přece přesné distinkce polemické

v jadrné strofě „Die Musketenkugel macht ein kleines Loch, die Kanonenkugel weit grösseres noch; die Kugeln sind alle von Eisen und Blei". Zpívá-li však srdečný Alexis dále „und manche Kugel geht manchem vorbei", není to již ani nálada friderikovská, ani lessingovská; neminout se cíle, títi do živého — toť devisa této polemické doby.

Naprosto nebyl to věk veliký; spíše čas negace, včerejších pravd, kolísavých nejistot, kulturních nebezpečí: pravý básník byl by se v něm zalknul neb postupně zakrněl. Avšak velký kritik, jenž roste odporem k době a bojem proti jejím předsudkům, mohl tu růsti a síliti; jeho negace byla prostředkem sebeobrany proti záporům věku; jeho polemika byla jedinou možnou formou poctivosti . . . jak nám, kteří stéháme zase pod včerejšími pravdami a kolísavými nejistotami uprostřed času negativného, dodáváš sil, statečný Lessingu, polemiku Lessingu! Jak každý tvůj odbojný a útočný čin přesvědčuje, že čestnému muži možno spravedlivě žíti i tenkrát, když dlužno krok za krokem odmítati, ohrazovati se, vyvraceti! Jakou mravní, řeknu přímo carlylovskou, silou mluví k nám tvoje polemické umění, vyjadřující jen a jen mravní nutnost!

Nelze ostatně ani říci, že kulturní nebezpečí, která číhala na spisovatele za času Lessingova, jsou dnes mrtva a překonána: mají nanejvýše jinou tvářnost. Lessing bojoval na dvě fronty: proti zpanštilému racionalismu a zženštilé sentimentálnosti; onen měl elegantní francouzský střih, tato jímavou anglickou důstojnost. Lessing, soustolovník Voltairův a vychovanec Baylův, byl čirý racionalista; miloval poesii zdobně vykombinovanou rozumem; vylučoval z uměleckého díla celou říši podvědomého; básnil-li, spoléhal sám spíše na konstrukce analytického po-

znání než na intuiční a synthetickou činnost tvůrčí obraznosti. Kde se setkal v literatuře s protilehlým pojetím, buď chápal jen na polo, jako u Shakespearea (a vlastně i u Racina, Shakespearova antipoda; odsuzoval jej jako korrektního básníka — a Racine, jest přece především básník vášně, byť ovládnuté kulturou!) nebo vůbec odmítal jako ve „Wertheru" Goethově. Při tom však Lessing se neklamal ani na okamžik, jak racionalism svádí k laciné povrchnosti, k plytké eleganci, k obmezenému suchopáru: v krátkodechých Voltairových truchlohrách, v napudrovaných antikvářských článečcích, v mělké racionalistické kritice bible našel představitele těchto slabostí svého směru . . . a nešetřil polemiky. Tu byl přímo opakem kritiků, kteří napadajíce své odpůrce, jsou zároveň obhájci sobě samým: Lessing jest spíše *ὁ ἑαυτὸν τιμωρούμενος*.

Avšak daleko větší nebezpečí viděl Lessing v odpůrcích rozumu, v modlářích přisládlého citu, v změkčilých filanthropech, emfatických fanaticích, v těch Basedowech a v Crameřích, ano i v těch stárnoucích Klopstocích a nedospělých Wielandech, v nichž jeho tušivý bystrozrak uhodl to, co bychom nazvali předčasnými karrikaturami Rousseaua. A zatím co kolem Lessinga rosil staropanenský Gellert ctnostnými slzami svého Richardsona, zatím co Klopstock oslaboval Miltona průměrným cítěním farářským, zatím co v mlhách Kodaně těžilo se z rekonvalescentní nálady pro přemravnělé křesťanství, byl Lessing na stráži: věděl, jak jsou tu ohroženy jasnost a harmonie, kultura a kázeň, nejlepší odkazy XVIII. věku. Tyto stránky Lessingových polemik nezastaraly: romantická sentimentálnost jest dnes jako tehdy hrůzou duchům mužným a nebezpečím všem umělcům; Rousseau, jehož Lessing nejmenoval, ale jehož kulturní typ jasnovidně zjistil a krutě na-

padl, znamená stále centrifugální tendenci v duševním životě a volá vždy nové Comty, Nietzsche, Lemaître k odboji.

5.

Jsou ještě jiné zdroje, z nichž temení polemický zápal a pathos Lessingův, než tyto kulturně obranné tendence. Někdy — a jest to vlastně velmi často — Lessing vyprovokuje polemiku jen pro polemiku samu, pro rozkoš zápasu, pro požitek útoku, pro úkoj intellektuální ukrutnosti ducha povýšeného a svévolného. Že nešlo nikterak o výsledky boje, nýbrž o duševní dynamiku válečného aktu, prozradil Lessing sám citátem, kdesi pohozeným, na jehož autoru nezáleží: *Bella geri placeat nullos habitura triumphos.* Hle, citát, kterého šosák, jenž jest vždy irenikem, za živý svět nepochopí; ale neměl tato slova napsána neviditelným písmem na štítě mladý Nietzsche, když psal svoje hrdě provokativní „Nečasové úvahy"? a nepodal nám jejich rázovitou parafrasi svrchovaný posměváček Whistler, skládaje pamflet „A noble art of making enemies"? Válečné koráby rezivějí a porušují se v klidných vodách nehybných přístavů; jak lační po povelu k vyražení a k útoku, jak přímo vábí nepřátelské lodi a lodice!

Psycholog kritiky zná tuto polemickou potřebu prýštící z přebytku intellektuálních sil a z mocného, pudu hravé činnosti; neupře také, že v ní vězí kus soběstačného a hrdého egoismu i značný podíl ukrutenství; přizná, že tato polemická vášeň často značí prvek společensky rozkladný jako vybití všech instinktů tak sobeckých. Nebojte se příliš, lidé pokojní a tiší; toto nebezpečí hrozí každému národu jednou dvakráte za století; kritik takového přebytku sil jest právě tak vzácností jako Alexander,

jako Timur — ale i jako Michel Angelo neb Beethoven či Balzac, tyto zrůdné débauches dle pojetí pana Prostředního. Nařiďte mu, aby se krotil, mírnil, držel na uzdě, zadeklamujte si před ním o mravním oprávnění, odvolávejte se na nutnou rovnováhu a odpovídá vám jako Timur v „Rendsch Nameh" moudrého starce západovýchodního:

„Was? Ihr missbilliget den kräft'gen Sturm
des Übermuts, verlogne Pfaffen!
Hätt' Allah mich bestimmt zum Wurm,
so hätt' er mich als Wurm geschaffen."

Co překvapí však u této svévolné Lessingovy polemiky pro polemiku též duchy opravdu svobodné, jest nedostatečný výběr odpůrců. Lessing často zápasí s duchy příliš malými, kteří jsou příliš odměněni za bědnost své existence, jestliže, dle slov Heineových, zachycuje je do svých slov jako hmyz uschovaný pro věky v jantaru. Lessing zná ovšem lest Prokrusta, praotce všech intellektuálních ukrutníků, jenž velké ze svých obětí zmenšoval a malé zvětšoval: přes to však, ač dělá z bědných skribentů sebe dialektičtěji typy, vynakládá intellektuální sílu neúměrně na vzpírání břemen příliš nepatrných.

Dvakráte daroval mu osud dva ne sice rovnocenné, ale přece nadprůměrné protivníky: v překypujících mladých letech Gottscheda, krásně vypraeparovanou zkamenělinu školometského lžiklassicismu, a na konci dráhy pastora Goetze, dokonalý exemplář zkostnatělého lutherství. Lessing si dlouho v ukrutenském rozkošnictví pohrával kořistí a pak jí nepustil, dokud v ní bylo kapky krve. Divadlo na tuto krvelačnou hru, při níž Lessing zálibně potřásal svou lví hřivou, jest velkou intellektuální sensací. Zprvu se zdá, že hledá slabá místa jich zásad a nauk, kdežto v pravdě Lessing odhaluje nejbolavější místa jejich

lidství — důsledný intellektualista vás hned z kraje přesvědčí, že mezi zásadami a povahami není podstatného rozdílu. A když jste si uvykli viděti v jeho útoku bezohlednou kritiku osobnosti, poví vám Lessing najednou, že mu nešlo o individualitu, nýbrž o typ. Lessingova polemická důkladnost (připomíná chvílemi umění mučidel) neušetří ničeho: čistě a ostře rozebere zásady, leč při tom se popase zlomyslně na ubohé jich formulaci, kterou stíhá vedle kritika i filolog; zeptá se s jakousi inkvisitorskou samozřejmostí na osobní a mravní motivy zásad a dospěje až k soudu nad mravní osobností. Až kam do zákulisí duše pedantské a existence nepravdivé dostal se Lessing u professora Klotze od jeho voskových *imagines* pravých a falešných *gemmae* i jeho velmi papírových *opuscula nummaria!* Tu vyčerpal Lessing tak své přebytky intellektuální a dialektické síly, že nedbal již o klotzovce et hoc pecus omne — zájem ducha byl vyčerpán, ve věci neskrývalo se již nižádné dobrodružství. Toho nedovedl dříve ani později: zajímal se zbytečně o gottschediany a zkalil si poslední léta přílišnou polemikou s nohsledy pastora Goetze: natahoval je marně na loži Prokrustově, takže zůstali vždy trpaslíky. Nevěřím, že bylo při tom mnoho věcného interessu; vidím v tom jen rozkoš polemiky, samolibost šermířovu, ono strašné a smělé „*chutnání zbraně rukama*", které tak důrazně nařizuje starobylá píseň válečná.

6.

Klene-li se nade vší kritikou Lessingovou jasné, slunné, bezmračné nebe letní, kde za obzorem spí nedaleké bouře, očistné a omlazující, obklopuje některé Lessingovy polemiky dokonce veselé a své-

volné ovzduší, jaké jest na severu vzácností. V této oblasti povýšeného humoru, kde suverenní intellekt bavícího se zápasníka stojí nad věcmi a přezírá je, všecko ztrácí tíhu; z lidí, či chcete-li z karrikatur jich, zbylo o málo více než rozmarná stínohra; každé tvrzení a mínění stalo se pouhou záminkou dialektického gesta a sofistické grimassy: od barokní učenosti těžkých vlásenek a neohrabaných foliantů dostáváme se až k nejlehčím, nejfrivolnějším, nejsubtilnějším hrám XVIII. věku. Jest nám velmi blaze a rozkošnicky v přítomnosti lehkoduchého a lehkonohého charmeura myšlenky, který snad dnes, snad zítra bude odvolán vlastním neodkladným rozkazem, aby velel v otevřeném ideovém boji, kde nebude místa pro dvojsmyslnou dialektiku ani pro pružný šerm fleuretem. V těchto krátkých epizodách bývá Lessing nejrozkošnější; věděl sám, jak jdou mu k duhu takové entreacty a uměl se jim oddávati.

Zapomínává se příliš, ba úmyslně na tohoto graciesního Lessinga, který tak svůdně hledí z každé mladší podobizny, hodě se pramálo do vkusu a do esthetiky své vlasti. Klassicism a zvláště romantika vynaložily v prudkém odporu k hodnotám XVIII. věku všemožné úsilí, aby vnutily dějinám Lessinga svého, těžšího a důstojnějšího, spíše methodika než dialektika, nikoliv dobrodruha, nýbrž systematika myšlenky. Udělaly z něho učedlníka Řeků ve výmarském duchu, chápajícího vyznavače Shakespeareova, národně pathetického odpůrce všeho francouzského cítění a tvoření. Pozor na ironické pozadí této věci! Lessing nejinak než ostatní dobří Němci, Luther, Lessing, Heine neb Nietzsche zná vlastenecké rozhorlení jenom tenkráte, když svůj národ viní, kárá, trestá. Ale proč nenechati Němcům jejich illusi: vždyť hned by se vyprázdnila jejich Walhalla, kdyby jí nesměl zalidňovati postavami dle podobenství a

obrazu svého veleučený pan Oberlehrer a veledůstojný pan farář!

Ale za veselých a svévolných dnů, kdy nad hlavou krouží motýli, avšak i vosy, kdy v lese hvízdá kos, leč zároveň se posmívá sedmihlásek, když na vypáleném kameni obelstívá zrak ještěrka, kterou jste pokládali za zelený lupen, máte právo vyvolati si Lessinga jiného a procházeti se s ním ve volném vzduchu intellektuálního rozmaru. Toť třicetiletý Lessing z Vratislavě s rozpuštěnými hnědými kadeřemi a s jemným krajkovým jabot, společník důstojníků a důvěrník hereček, milovník vína a hazardní hry, duch vtipný a galantní. Jeho každé slovo jest epigramem v próse, jeho každý soud jest logickou kontrolou neb psychologickým postřehem. Pružný a pohyblivý duch: dovede současně pracovati na nejpůvabnější své hře i na nejskurilnějším krasovědně-starožitnickém komentáři; nic nezdá se mu nesnadným. Tento plně rozkvetlý Lessing z rozkošnického závětří válečného vysvětluje nejednu kritickou záhadu svého díla. Proč shledával francouzskou tragedii Ludvíkova dvoru příliš pompesní a těžkopádnou. Proč zamítl akademism Popeův a proč nemohl vysloviti jména Gottschedova bez posměchu. Proč zachoval zdrželivý chlad k pathosu Klopstockovu. Proč vyhýbal se na sto mil soustavám a rostl raději v klassika intellektuálního dobrodružství. A konečně: *proč nás neváže, nýbrž osvobozuje.*

7.

Klidný a ostrý jas Lessingova mužného intellektualismu nezrodil se z hustých a temných mlh vášnivého mládí... dramatického vývoje, jímž prošel Goethe, Lessing neměl. Byl příliš záhy mužný, do-

spělý, hotový; nevyrostl na mladých bludech, nesesílil překonáváním jinošských démonů. Proto pronikala v něm od počátku jakási suchost a tvrdost, tyto kletby nejstatečnějších skeptiků XVIII. věku. Přinesl si je do kolébky: jeho domovem bylo Sasko, racionalistická země důsledných intellektualistů, jeho kmenem starý farářský rod, který vydával učence a exegety, jeho školami studená města panovačného rozumu Lipsko, Berlín, Vitemberk. Lessing sám bránival se přemíře suchého racionalismu; pěstil svou smyslnost, aniž dovedl zabrániti zakrnění smyslovosti. Proto byl ve věcech ryze uměleckých, kde přece především jde o vniknutí do smyslové organisace díla, kritikem sotva prostředním; není v dějinách kritiky tak velkolepého příkladu *pro výtvarný daltonism* jako právě „Laokoon". A jako s uměleckými díly prožil Lessing se ženami na nejvýše erotická dobrodružství, nikdy však erotické vášně... i tam, kde miloval opravdově, v té diskretní, vyspělé, plně chápající paní Evy Königové, ukázalo se, že nejvyšší, čeho jest Lessing schopen, jest *amor intellectualis;* tak miloval boha, tak umění, tak ženu. Odraz toho se najde i u Lessinga kritika, u Lessinga básníka. Jeho analysy dramatických ženských postav jsou suché a chudé; jeho vlastní dívčí figury jsou vykombinované, málo intuiční: Minnu vykombinoval muž jasného espritu, Emilii muž velkých psychologických znalostí. Snad proto nerozuměl Lessing jazyku raffinovaného feminismu Racinova.

Intellektualism Lessingův jest soběstačný; nežádá si, ba ani není schopen vniknouti do cizích individualit a zmizeti v nich. Býval často pomlouván pro tento naprostý nedostatek historismu či kritického diletantismu a to v dobách, kdy nebylo větší ctižádosti než ukrýti sebe, vlastní soud, samostatný

názor za popis, za výklad, za rozkošnické oddání se předmětu . . . jak blažené to časy pro pohodlné hlavy! Za to však v chvílích, kdy se pozná, že kritika jest v první řadě věda či umění *soudu*, palaistra či stadion *rozhodného mínění*, zavolá často a rád vnitřní hlas čestného kritika ona slova, jimiž mistr Gottfried vyznal se z veliké důvěry: *Komm, tapfrer Lessing!*

8.

Za svou intellektuální soběstačnost Lessing zaplatil draho: strašnou samotou, k níž byl odsouzen. Všickni čestní spisovatelé jeho země trpěli před ním osamoceností v oblasti literární; proto nemohla tak dlouho vzniknouti německá slovesná kultura, která uskutečnila se teprve o mnoho později v hromadných střediscích, jakými se staly Frankobrod, Výmar, Jena, Heidelberk. Ale u Lessinga k osamocení literárnímu přistupovala kletba samoty lidské. Napsal sám s tragickou jasnovidností: „Nešťastný Foinix; jemu strašný připadl osud, bez přítele a milenky zůstati, neb jest jediný druhu svého!“

Nedostalo se mu přátelských náhod: mužný druh jeho srdce, důstojník Kleist, odešel mu příliš záhy; přítelkyně a žena, na niž čekal drahná leta, patřila mu jediný rok; se sourodým geniem Voltairem, který mu přinášel mohutnou, ač často pobuřující inspiraci, rozešel se v náhlém nepřátelství; s Bedřichem II. a Diderotem, dvěma duchy příbuzného s ním ladění, minul se několikráte rozmarem okolností. Což však znamená daleko více: Lessingovi chyběl zcela *pud družnosti*. Většina jeho děl (a právě díla nejhlubší); valná část jeho života (a právě roky nejintensivnějšího soustředění); všecka jeho filosofie a

metafysika — toť řada samotářských monologů, do nichž Lessing nezasvěcuje nikoho. Procul este, profani, zní aristokratické heslo mnohých rozborů a dialektických prací Lessingových — ale tito profani, toť všickni mimo pyšného samotáře wolfenbütelského. V Lessingově kritice jest v celku málo propagačního zájmu, málo esthetického i náboženského apoštolství — srovnejte s ním jen Ruskina a shledáte, že mezi oběma kritiky jest nejméně tolik rozdílů, jako mezi aristokratickým věkem XVIII. a plebejským stoletím XIX. Proto není, myslím, většího nedorozumění, než činí-li se z Lessinga především, a bohužel též jediné, klassik školský: vezměte tohoto osamělého dobrodruha soběstačné myšlenky z rukou chlapců a žijte a okřívejte v jeho společenství tehdy, až zmrzí vás všecky ideje hlasně propagované, všecky tendence hromadné, všecky polopravdy znesvěcené účastenstvím příliš četných očí, mozků a úst!

Lessing pohrdl i nejsladší formou pudu družnosti, *láskou k mládeži*. Kritikové, když odsoudili a překonali vše, co bylo kolem nich a s nimi v odumírající přítomnosti, zamilují se z pravidla do nenarozené budoucnosti a čekají pak od mládeže to, co dalo by se nazvati pokračováním a rozvitím jejich vlastních ideí; jest to intellektuální přetvoření pudu generačního a regeneračního. Avšak Lessing, který nebyl nikdy plně a výbojně mlád, neviděl v mládeži nikdy sebe a nerozuměje jí, neočekával od ní ničeho. Přál si jen, aby hlukem svojích požadavků a rozhodností svého nadšení nerušila jeho samotářského mlčení. Jeho poměr k mladému Goethovi má takřka tragickou pointu. Odmítl se stejnou rozhodností básníka kvetoucího a barevného života, jímž byl epik „Goetze“ jako umělce krvavé citové sebetrýzně, jakým byl lyrik „Werthera“ — a teprve osamělý

vzdor „Promethea“, odvráceného od světa i od Olympu, přiblížil mu mladistvého titana.

Vím, že v tomto naprostém, mrazivém a příkrém samotářství, jemuž Lessing, „větrný mlýn na opuštěném návrší“, stále více propadal, skrývá se kus hrdého prokletí. Ani umělec, ani kritik není stvořen, aby vedl monology; teprve dialogické promítnutí vlastních myšlenek, názorů, snah dává životu dramatický vzruch: a nenalezl-li Lessing pravého ohlasu, jest to proto, že nehledal těch, kteří by mohli býti jeho duchu resonancí; odvracel se přímo od nich. Byl si tak důsledný a tak věren, že vyhnal svou vnitřní jednostrannost až tam, kde stávala se samovražednou. Byl k sobě tak přísný a bezohledný, že nepopřál si ni jediné *životní lži*, jakými si i největší skeptikové jeho pochybovačného století umožňovali existenci. Voltaire věří uprostřed vší vlastní bezmezné nevěry na t. zv. „obecné blaho“, Diderot ohřívá své neupokojené srdce až do konce na „ctnosti“, avšak Lessing přes několik zednářských improvisací a chiliastických koncepcí neoklamává se nižádnými illusemi.

Lessing, svévolný, jarý, rozmarný polemik dospěl až k tomuto Lessingovi přísnému, mrazivému, samotářskému — k Lessingovi seveřanu. Onen byl dovršitelem, tento jest zahajovatelem. Od něho datuje se nový typ evropské myšlenky, který opanoval germánský svět; pokračovatelem tohoto Lessinga jest jeho vyznavač Kierkegaard. A milovali-li jsme celým osudem dědice Lessingovy dramatické dialektiky a hlasatele lessingovského *rosmerovství*, které „zušlechťuje, avšak zabíjí štěstí“, pak vyznávala naše srdce skrytě lásku ke kritikovi, na nějž naše intellektuální vědomí příliš často zapomínalo.

Petr Hille.

Hluboká, modrá letní noc ležela v měsíčném svitu nad osamělou a mlčící stepí vestfálskou. Širá nekonečná pláň koupala se v modravé mlze; ponurý strašidelný hvozd Dawert pohlcoval všecku temnotu, a starožitný jesuitský Münster snil ve věžích, báních a štítech o středověku. Dva hoši, sextáni neb septimáni, kráčeli nocí a tichem k Münsteru. V jejich zracích bylo plno tajemství a ekstase, jejich rty chvěly se, jako by chtěly cosi říci, ale jako by nemohly najíti výrazu, jejich kroky spěchaly okamžik a pak zase zastavovaly se roztržitě. Hoši vraceli se z mystického poutního místa svých srdcí, z Angelmodde, kde v zámecké zahradě hraběcí rodiny Galicinovy jest hrob „maga severu“ Hamanna, jenž pohleděl tak hluboko do záhad vesmíru a božstva, jenž pohroužil se tak na dno citu a náboženství, že přestal souvisle mluvit a logicky mysliti a zajíkal se jen v prorockých aforismech, černokněžnických fragmentech, sibyllinských útržcích. Suggesce paradoxního a věštěckého ducha ovládala hochy. Zvláště starší z nich, útlý, kadeřavý hoch, tmavých, melancholických očí,

zdál se býti očarován. Náhle zadíval se upřeně do měsíčního světla, zatočil se v ekstasi jako tančící derviš, dal se do křepčení a křiku, volaje nesouvisle: „Já jsem magus, já jsem měsíční tanečník, já jsem šerý lovec z hvozdu Dawertu, jenž dívkám vyssává krev, já jsem Endymion!" Pak náhle klesl na kolena a mumlal: „Ó Selene, ó Luno, ó Diano, přitáhni mne k sobě, učiň, abych jako tvůj trabant tebe provázel, zcela ozářen tvým světlem! —" A měsíc svítil tajemně, a z dálky zněl hlas příšerného bukáče, a v hvozdě Dawertu houkaly sovy. Hoch, jenž tančil svůj záhadný rej a vyrážel nesouvislé ty věty, byl Petr Hille.

Podivný, zasmušilý charakter domoviny ztělesněn byl v podivném tom chlapci, jehož duše vyrůstala jako polní květ z rudé země vestfálské. Šuměly tu hluboké hvozdy nekonečného snění, v nichž oživovaly tytéž báchorkové bytosti, o jakých si před dvěma tisíciletími vyprávěli krajané, odpočívajíce po vítězství nad Římany v Teutoburském lese. Tesknila tu ona nekonečnost, ona tucha věčnosti, která jest základním akordem vestfálské stepi. Žila tu v podivných výtvorech fantasie ona zvláštní svérázná duše dolnosaského lidu, ježto klade bělovlasým pastýřům, kteří pletou jako staré ženy, do úst proroctví všech požárů a pohřbů. Zpívala tu náboženská vroucnost a mystická poesie katolického kraje, který dal Německu Annettu z Droste-Hülshoffů. Ani svéhlavá a neústupná samobytnost vestfálských sedláků, kteří žijí v osamělých dvorcích tři čtvrti hodiny daleko od jiného stavení, tu nescházela. Hoch byl pravý typ své rodné půdy. V nepatrné vísce Ervicich u Münsteru, takovém malém hnízdečku s kostelíkem mezi stromy a vysokoštítnými chalupami dolnosaského typu, stála jeho kolébka; tam narodil se 11. září 1854. Brzo přestěhoval se

jeho otec, jenž byl důchodním, do Höxteru. O dětství Hillově jeho životopisci nemluví, tím více mluví o něm jeho básně, tak bohaté na detaily z dětských her, z dětských rozpustilostí, dětských snů a radostí: hra, les, pohádky, uličnictví, snění a touha jsou tu v rovnováze.

Příliš záhy vytržen byl Petr Hille ze svého ráje: gymnasium nelítostně zavraždilo jeho dětství. Nikde neleží latinské školy tak upírově na mládeži jako ve Vestfálsku; tato gymnasia a lycea, tyto klášterní školy a pensionáty, jež mají minulost až tisíciletou, soustředily na sobě snad všecku pedanterii od dob Karla Velikého. Grammatika a orthodoxie, professor řečtiny a katecheta, accusativus cum infinitivo a disciplinární řád — to jsou nejstrašnější příšery münsterských a osnabrückých škol, kde na chodbách a ve třídách dívají se chlapcům do tváří ze začernalých portrétů vyschlé voskové obličeje ctihodných otců Tovaryšstva Ježíšova, kteří zažili mír Vestfálský. Takovou školou šel a neprošel též Petr Hille, vášnivý milenec klassické krásy a vášnivější nepřítel klassických filologů, humanista tělem duší, jenž se ztroskotal pro celý život na humanistickém gymnasiu Paulinum. Spolužák a nejlepší přítel Hilleův Jindřich Hart, jemuž děkujeme za většinu biografických zpráv o Hillovi, vypráví, jak jejich ředitel, professor řečtiny, začínal každou hodinu, věnovanou Homérovi: „Prosíme, Tebe, o všemohoucí bože, aby se pohanu Homerovi nepodařilo zviklati v našich srdcích svatou křesťanskou víru. Amen.“ A pak se začlo překládati: tři čtyři verše z Homéra za hodinu s náležitým zřením k tvaroslovné i syntaktické stránce jazyka řeckého, tytýž i ke konsekuci temporum. Jak patrno, nepřepínají bratři Mannové, líčí-li nám německé gymnasium v barvách, které připomínají „Santu Lucii“ V. Mrštíka.

Hille bojoval se školou: byla to většinou passivní oposice studenta, který dosáhl v t. zv. schwänzování pravé virtuosity. Ale škola vyhrála. V septimě Hille propadl a musil se vrátiti k rozhněvanému otci.

Hille zůstal vždy z třídy vyloučeným studentem, vyhnaným a bludným scholárem: byl to jeho životní osud. Gottfried Keller nesl podobnou kletbu až hluboko do kmetství a teprve literární slávou cítil se omyt; Hille trpěl jí až do hrobu. Jeho životní ideál byla klassická formální krása, k níž jednou cestou jest humanistické studium — a s této cesty byl sehnán; jeho nejvyšší zájem náležel dokonalé básnické řeči a klassickému výrazu nejjemnější myšlenky, nejprchavější nálady — a než směl proniknouti k těmto sladkým mysteriím, dostal consilium abeundi. Ještě v pozdních letech v prosaické jedné skizze stavil proti sobě antithesu: nejprve básník — pak abiturient. Zlý osud připadal mu jako přísný, nespravedlivý professor:

„Ó běda, pane světe,
co zloby v tobě kvete!"

„Pan-svět stal se školařem a zuří nyní chladně proti mládeži, neboť předpis a přísnost jsou poslední rozkoší chladných srdcí; na to ještě postačí síly, když již všecek život odumřel."

A proto staví se Hille vědomě do pestrého zástupu bludných žáků, potulných středověkých scholárů, lehkomyslných a svěžích skladatelů rozpustilých a divokých carmina burana, které podobají se těm drobným krajinkářským detailům, jež občerstvují sacerdotální ztrnulost náboženských maleb středověkých primitivů. I on jest vagant, bacchant, goliard, Erberhardinus, buffo, clericus ribaldus, bratr slavného archipoety, který zpívá: mihi est propositum

in taberna mori. Do úst svému reku vkládá Hille vlastní vyznání víry:

„A proč jsme se stali studenty? Ví-li to kdo z vás? Nuže, myslím si, že snad proto, abychom se pořádně světem protloukli a ne abychom leštili špatně hoblované lavice přednášek. Chtěli jsme život a nikoliv literu, nechtěli jsme zaprášenou pavučinu z plesnivých století věšeti do svých různorodých mozkovic."

A celý jeho život vyznívá velkým vagantským programem, který v jeho dramatě tlumočí v italské osterii německý buffo Walter spřízněnému zástupu:

„Ale my, drazí soudruzi, chceme zachovati věrnost svému zle ohroženému, na smrt vydanému bratrstvu; — nižádný štěkající holomek nezabrání nám, abychom nepokračovali ve svém tažení, ve svém velkém tažení proti filistrovství, abychom neplnili své povinnosti a abychom nestáli na svém místě, dokud nevypustí ve zbrani svého ducha poslední z našeho spolku na život a na smrt. I když lidé jej opustí, Bůh jest při něm, a Pater, in manus tuas recommando spiritum meum — Otče, do rukou tvých poroučím volného, ztrýzněného ducha svého."

Jako takového bludného scholara s Kainovým znamením zkažených studií na čele představuje nám Hille i hrdinu svého nejživotnějšího díla uměleckého: Giovanniho Petrarcu v dramatě „Syn Platonikův" z roku 1887. Konflikt rodičů a dětí, učenosti a života, pedanterie a vášně, klassicismu a romantiky: Francesco Petrarca, snílek a učenec, humanista a pedant, miluje vzdušný a prázdný přelud, marný a neživý klassický ideál, svou Lauru, s níž ani v životě nemluvil. Skutečný život odmítá a pohrdá jím; stydí se, že objímal a líbal půvabnou Bracci, jež mu dala dvě děti, vyhání ji i z domu. Z hocha Giovanniho chce učiniti pedanta a světce, humanistu a

schema. Ale Giovanni nenávidí školu, latinu, autory, grammatika messera Gilberta, fádního Kikerona. Utíká ze studií; rozhněvá a rozejde se s pedantickým otcem, stane se tulákem a dobrodruhem. Uprostřed vagantů, uprostřed jejich vína a polibků, jejich dluhů a jejich bezstarostnosti, jejich životní radosti a jejich víry v novou blížící se dobu mládí a jara národů, nalézá konečně sebe. Tu stává se básníkem, poetou z vnitřní vášně, z přebytku citů, z příliš složitého života smyslů, nikoliv básníkem z konvence a poetické učenosti jako jeho slavný a tak tvrdý otec. Tu nachází sladkou a divokou, půvabnou a démonickou Beatrici, ženu země, jejich sladkých a jedovatých šťav, které otravují a léčí. Ale jest pozdě: Giovanni umírá. Tělo umdlené a sesláblé nemá již síly, hrdý, morálkou a ušlechtilými vadami oplývající list otcův dokoná dílo zkázy, Giovanni, když odpustil otci a když procítil v smrti celou sladkou a moudrou zákonnost každého života a každého osudu, umírá v náručí milenčině a matčině.

Giovanni Petrarca, toť nejvěrnější portrét Petra Hilla: básník ne literát, člověk ne učenec, vášnivec ne akademik, život ne kniha. Ale celá záhadně divoká a paradoxní příroda v prvním dechu jara, za dubnového stoupání míz a nalévání se květů, za prvních jarních bouří, které bijí do mladých stromů osypaných bílými květy.

Než, odpor k pedanterii, utajený i propukající vzdor vyloučeného žáka, revoltující nálada bludného scholara nebyly jedinými statky, jež si Petr Hille přinesl z kusého studia gymnasijního. Stal se tu, ač spíše proti škole než školou, humanistou pro celý život: bezprostřední a vroucí vztah k antice doplňuje v jeho zjevu organicky rysy, přinesené z rodné půdy. Tento Vestfálec, rozumějící nejjemnějšímu šumu dubového listí v Teutoburském lese, dívá se na pří-

rodu očima Řeka: vidí v ní bez kteréhokoliv postranního, morálního neb vědeckého zájmu jednotnou, spojitou krásu, jejíž odlesk lze čísti i v sebe drobnějším detailu, jen když jest vypozorován s intensitou a láskou. Jde stříbrným hájem oliv, sklání se nad záhony růží, poslouchá pění moře, vidí tanec květů na lukách: jest rozkošník a snílek zároveň. Nejsou tu mohutné rysy, ani plastická krása; nejsou tu tragedie, za nimiž civí děsná maska osudu: spíše Anakreon a básníci řecké anthologie než Homer a tragikové. Tato antika není goethovská, neboť ji básnily snění a touha, nekonečná sentimentální touha po lepší, krásnější existenci. I heslo, jímž charakterisuje Hille svůj hellenism: „jest krása, tedy jsem" — jest výraz hluboké touhy, heslo útěku z dneška z přítomné bezbarvitosti do přeludné říše krásy. Leč, co dovede vášnivá touha ve spojení s jasným a intensivním zřením vytvořil tak — to jest tu: zejména „román krásy" „Sapfo, básnířka lesbická", řada jemně nadechnutých náladových skizz v próse, kde sensitivní hedonik chytá jen čarovnou pěnu slastného života kultivovaných smyslů uprostřed přírody nedotčené, bera lásku a rozkoš jako velkou posvátnou hru k uctění božstev. Dva Hillovy romány z antického světa zapadly zcela, oba „Semiramis" a „Kleopatra" vyšly r. 1901.

Vedle kořisti literární z antiky kořist životní, která u Hilla padá ještě více na váhu. Antika vzala všecku tíhu Hillovu životu, kterou na ni náboženské a katolické vychování navěsilo; hellenistické evangelium krásy zastřelo saiský obraz svědomí, odlesk řeckého čirého nebe vyjasnil chmury rodné země, vědomí kosmické hry osvobodilo od kruté ideje zodpovědnosti — a tak z P. Hilla, jenž za čirých podmínek domova by byl vytvořil díla podobná básním Annetty z Droste-Hülshoffů, plným chmur, mraků,

předzvěstí, zásvětí, supranaturalistického smutku, vytvořil se ryzí Hellén.

Vyloučený student stal se filistrem, předurčený vagant soudním písařem: konec sedmdesátých let, kdy rodina Hillova snaží se za každou cenu hmotně i mravně zachrániti ztraceného syna, jest dobou jeho vnitřního pokoření. Prchne záhy: v Bremách a v Lipsku debutuje jako básník, pokusí se jako vydavatel a žurnalista. Nemá k tomu nadání a zejména ne klidu ani soustavnosti. Tisícero plánů prošlo jeho hlavou, většina jich nedostala se nad stadium plánů. V několika dnech načrtnul drama, v několika týdnech román: ale autokritika, která by byla hodnotila, srovnávala a třídila, scházela mu zcela. Celé pytle a škatule poznámek, náčrtů, fragmentů nosil s sebou, na ostřižcích denních listů, obálkách, dopisů, cigarettových dutinkách byly jeho palimpsesty, psané podivným, nečitelným a nesrozumitelným rukopisem, nad nímž zoufali redaktoři, nakladatelé a divadelní ředitelé. Hillovu idólu a předchůdci Hamannovi stala se jeho fragmentální aforistika slávou, Hillovi osudem: bylo tak namáhavo čísti tyto odpuzující hieroglyfy — a tak nikdo jich čísti nechtěl, a rukopisy se mu prostě vrátily.

Záhy zřekl se Hille dráhy žurnalistické a redaktorské, k níž ostatně hlavně jej přivábil příklad bratří Hartů, přátel už z Münsteru. Nastává jeho dobrodružná pout po světě. V Londýně ve Whitechapelu, uprostřed žebráků, zlodějů a nevěstek, dělá Hille, sociální snílek a chiliasta, socialistickou propagandu a učí se čínsky od dvou spolubydlících Číňanů. V Hollandsku utopí poslední zbytky svého kapitálu, zděděného po otci, v hereckém podniku, kde principál jej okrade. Tam zamiluje si 15letou Malajku, svoji „buzung kukur", naučí se od ní trošku malajsky, rozvrhne si plán na malajskou literární

historii a spěchá s hnědou přítelkyní do rodného kraje. V Kolíně dá si vyplatiti od knížete-arcibiskupa tři marky jako německý katolický básník; v Münsteru chce se dáti oddati se svou milou Libbeth, ale spokojí se, když úřady mu vyloží, že 15leté dámy v Německu se nesmějí vdávati, a že musí svou nevěstu poslati do Hollandska. Brzy je zas v Římě a v Italii, jako středověký asket působí tam vousatý, zamyšlený muž v haveloku nahrazujícím kabát i vestu.

V této době prvního bloudění pokouší se Hille o socialistickou propagandu: patřil již v Münsteru ke generaci Jana Vockerata, který vedle Darwina a Haeckla uctíval též Liebknechta a Lassalla. Věřil v pozvolné obrození světa ve smyslu hmotné souměrnosti a za klidné nadvlády vznešenějších duchů; byl utopistou, kterého zničené illuse neodstrašily. Výrazem jeho socialistického období byl román „Socialisté" 1887, beztvárné, nesoustavné dílo, plné reálních portrétů a životních pozorování, které jednotí pásmo autobiografické. Mackayovi „Anarchisté" stojí knize té nejblíže.

Koncem 80. let usazuje se Hille trvaleji v Berlíně; zprvu obnovuje starý plán vydávati časopis, ale jeho „Kritické řezačky" dospívají jen ke dvěma číslům. Nelze upříti, že Hille měl vynikající nadání pro literární charakteristiku a kritické aperçu: v několika větách pronikavého nápadu zachytil celou fysiognomii autora dosti složitého, v několika aforismech vyňal ze složité slupky čisté jádro problému. Celý život myslil hluboce, pravdivě a poctivě o zákonech básnického tvoření, o úzkostech a krisích umělecké ethiky, o morálce lyrikově, o poměru úspěchu a hodnoty.

V druhém svazku jeho sebraných děl, nadepsaném „Postavy a aforismy", čtou se tyto

fragmenty v oddílu „Ecce poeta“: galerie současných hlav německé literatury zjevuje Hilla jako kritického podobizináře prvního řádu; aforismy bez titulu sestupují s důlní lampičkou paradoxu a se sondou instinktu na dno tvůrčí mystiky, do níž se pohroužili v romantické době neohrožení havíři myšlenky, Bedřich Schlegel a Novalis, formou fragmentu Hillovi příbuzní. Ale k větší kritické koncepci Hille arciť nedospěl, obšírnější jeho práce toho druhu, „K dějinám novelly“, působí zase jen svými detaily.

Konečně se Hille definitivně vzdal redaktorských a vydavatelských plánů: ba přesně řečeno, vzdal se plánů vůbec. Jako starý řecký cynik objevoval se v ulicích Berlína v špinavém haveloku neurčité tmavé barvy hubený muž, zasmušilých a záhadných zraků, s dlouhým, nepěstěným plnovousem, s prošedivělými, dávno nestříhanými vlasy; hlava prorokova s krásným čelem skláněla se zvolna k zemi, ruce, malé, zašpiněné, zakrnělé ruce dítěte nervosně těkaly po šatu, tak nedostatečném. Všichni chodci si ho musili povšimnouti; mnozí ho litovali. Špína nákladních nádraží, nečistota podružných vináren, hnus ohříváren a lidových jídelen čišely z něho — on byl šťasten, neskonale šťasten. Jako Diogenovi stačilo mu velmi málo, přátelé, jako herec Vilém Arent, bratří Hartové, Petr Baum, dali mu často přístřeší a sousto; někdy přišla však bída. V rozmarné skizze „Můj štědrý večer“ líčí svůj štědrý večer v kterési chudobné mansardě severního dělnického Berlína. Kvartýrská právě mu dala výpověď se slibem vyhoditi ho co nejdříve do zimy na ulici. Listonoš přinesl mu již tři balíčky vrácených rukopisů, drama „Schillerova léta učení“, román „Sapfó“, demonickou románovou pověst „Krysař hamelnský“ s laskavou poznámkou redaktorovou, že

bylo dlužno odložiti, protože Liliencron a Bierbaum, jména to, která nesmějí scházeti, zaslali práce, a tak že nezbývá místa; celý majetek básníkův jest půl slanečka a houska od oběda. A básník by rád někomu něco sebe menšího daroval. Ale komu? Snad kvartýrské svou mrtvolu, ale sotva má dosti dlouhý provaz, aby se na něm oběsil. Snad národu dynamitový atentát v kathedrále? Ale kde vzít peníze na dynamit? I nezbývá nic než smích, trpký Timonův smích.

Berlín poutal Petra Hilla demonicky: obrovské mraveniště poskytovalo mu více samoty než nejtišší víska; ztrácel se tu a znal tu jen několik lidí; byl blízko knihám, které tak nevýslovně miloval, a které s vínem dělily se o jeho poslední peníz; nacházel tu i přátele, jimž mohl recitovati a s nimi spřádati neuskutečnitelné plány a utopie. Jen úspěch literární nechtěl se dostaviti, Hille se přece potěšil a žertem nazýval se sarkasticky „genius bezúspěšnosti“.

A přece Hille neudržel se nepřetržitě v Berlíně. Kdykoliv sehnal značnější sumu peněz, podnikl cestu do světa; zase přešel několikráte hranice, pobyl v Hamburce u Liliencrona, zašel k bratru, dobrému, poctivému filistru do Vestfálska. Román „Die Hassenburg“ zobrazuje s jistou dosí scheerbartovského humoru delší pobyt doma, poblíže Teutoburského lesa, básník koupí starý hrad a přilne k jeho sešlému a deklassovanému majiteli, ano i k podivnému jeho soku, vyšinulci cikánské krve a dělí se o jejich starosti a radosti, o jejich souvislost s rodnou půdou a s lidem, o jejich dobrodružství a slavnosti. V románě opětně nesouměrně stavěném a zcela beztvárném oživuje Hille mnoho ze svého mládí, a do všeho hučí staré duby Teutoburského lesa, vzpomínající stále na Heřmana a na Vara. Hučení dubů rodného kraje — toť vůdčí motiv lyriky Hillovy,

kterou pravidelně nejmocněji vybavuje antaiovský styk s vestfálskou zemí. Hille byl v první řadě lyrik, u kteréhož dojem, obraz, reflexe a meditace jsou jedno. Sensitivní vjem z přírody rašící a tušící, z hájů neb ze zahrad, hluboké pohřížení se do rhytmu padajícího potůčku, roztoužený pohled k moři a dálkám, tiché zasnění padajícího deště, vášnivé vpití se do purpuru západu, okouzlení krvavými krůpějemi umírajícího podzimu — toť prvky, z nichž vzniká lyrika Hillova. S výstřední názorností, která hraničí někdy až s karikaturou, se soustředěnou výrazností, slovem pregnantním, větou stručnou, trhanou a zavřenou chytá Hille tyto dojmy. Vidí a vnímá tak intensivně a tak původně až na dno přírodní duše jako Hölderlin neb Shelley: jeho ojedinělé obrazy, málo kdy rozvedené, jeho bezprostřední postřehy přírodních tajemství, jeho citová síla provázející smyslovou vnímavost sotva kde mají obdoby než u těchto obdivuhodných básníků. Jeho dramatické fragmenty z cyklu Artušova, kupící se kolem jmen lesního ducha Myrddhina a královny Viviany, začínají básní o lese, jež v německé poesii stojí ojediněle.

„Jak tvoje zlatozelené se oči skvějí,
ó lese, jenž sníš v mechu,
jak tvoje myšlenky se tmějí
v své samotě, jak pod žitím se kloní,
jenž v míze vzdycháš si a neznáš dne ni spěchu!

Nad vrcholky, jež sem a tam se honí,
jak čerpá dech cos, hučí blíž a blíž,
pak vzdaluje se, tichne a zas svistí již!

Nad vrcholky, jež sem a tam se honí,
kdes vysoko se tají vážný tón,
již věků naslouchá mu milión
a věků další milión mu naslouchati bude,
a stále silný ten a jak hrom temný šumot všude!“

K této skoro zázračné vnímavosti pro záchvěv dojmu a citu druží se u Hilla zvláštní lyrická psychologie věčného mládí, věčného tušení, věčného jara: opojení právě uvědomělé lásky, touha vzdávající se již nevěsty, tanec dětí, tající úsměv na tváři dubnové přírody vystihne Hille mistrněji než kdokoliv jiný; tu, kde vládne cudná nejistota, chvějící se nesmělost, panenský ostych, sladký šepot první skrývající se vášně, uplatňuje Hille svoje zajíkavé, trhané umění lyrické. Právem mají slávu jeho verše líčící touhu nevěstinu:

„Ó přijď,
přijď ke mně,
vše touhou sládne ve mně,
já nesu tobě žití,
zdlouhavost bolest nití
v mé kráse.
A hynu zase!
Den každý stárnutím, den každý vadnutím:

Ó přijď!
Před stárnutím přijď, přijď před vadnutím!
Jde všemi květy touha,
já přivedu tě s barvami a s vůní
neb touhou, láskou stůní
na této krásné zemi všecky světa luhy.

Ó přijď,
vše krásou sládne ve mně!
Dej proliti mně slzy
již brzy;
ty nevěstiny slzy,
ty hochu zlý, mé slzy,
že dlouho tak jsem čekat musila.
Neb slzy mne tak blaží,
až duše se ovlaží,
pak k tobě přijde.
Zda?“

Než básníka neprovází umělec: plastická síla Hillova byla mnohem skrovnější než jeho sensiti-

vita; boj s rhytmem často nedovedl dále než k nerhytmické směsi prósy a verše; tvrdé jakoby kamenité partie, jež jsou napsány, aniž by byly slyšeny, ocitají se náhle mezi nekonečnou melodičností sladkého slova a věty měkce se tulící; přechody obrazů jsou skoro většinou zanedbány; básně nejsou organismy, nýbrž impressionistickými nakupeninami. Vše toto nespojité, prudké, lyricky hazardní a abstraktní činí lyriku Hillovu tolik nepřístupnou širokým davům. Její sbírka „Listí s padesátiletého stromu", kterou dle intencí Hillových přátelé po smrti zahájili čtyřsvazkové vydání jeho spisů, nestane se jistě nikdy populární.

Nasycen kouzlem lesnatého svého kraje, nekonečným mírem jeho zapomenuté přírody, opojen krásou a bohatostí vesmíru, splývaje pantheisticky s tvorstvem, vracel se Hille zase jako bohém v špinavém haveloku a promaštěném klobouku do Berlína. Zvolna stal se tu slavným. Velký berlínský impressionista Lovis Corinth namaloval jeho obrovský portrét, jenž jest takřka klíčem k pochopení duše Hillovy, ne celé: v zracích šumí víno a vzlykají trpkosti života, ale jas a pantheistický pocit krásy v nich chybí. Kabaretové a überbrettlové hnutí zmocnilo se Hilla jako sensace. Nečinil námitek: miloval vždy volnou improvisaci při víně, rád byl obklopen mládeží a ženami. První jeho podnik „Teloplasma" v ulici Bellevue záhy ztroskotal; tím úspěšnější stal se jeho kabaret Dalbelli v ulici Postupimské v Berlíně. Tu líčí jej pamětník Linhart Adelt takto:

„Dalbelli jest malá italská vinárna u postupimského mostu. Na zdi jsou vymalovány Neapol a Vesuv, a na namalované domy jsou pověšeny skutečné klece s ptáky a z namalovaných stromů vyrůstají skutečné větve. Dva Vlaši hrají a jeden tančí,

dávaje nohou hrdě a posměšně takt. Pije se viturino z lahví otočených slamou, a víno uvádí v náladu a v společenství bohémů i ty, kdož jsou cizí tomuto kruhu a kdo do něho vstoupli ze sympatie neb ze zvědavosti na hodinu. Toť residence P. Hilla, krále bohémy. Jeho odřený a zmačkaný kabát, který musí zakrývati nedostatky ostatní toilety, dostává nátěr důstojnosti a slavnosti, a sešlapané domácí střevíce, v nichž mnohdy se sem tam plíží, dosvědčují, že se tu cítí domácky. Hille nemá nikdy peněz, ale má vždycky co píti, a on jest attrakcí lokálu. Ach, jednou, to už jest dávno, přijal za rok celých 240 M. a to zní jako pošetilý sen. Každé pondělí předčítá. Úzkou chodbičkou dostane se do zadního pokoje, talíř koluje, marka za osobu. Hille stojí u vstupní zdi právě naproti Corinthovu portrétu, na který jest tolik pyšen. Má ruce i kapsy plny pomačkaných a ušpiněných papírů s rukopisy, listuje v nich a čte jednotvárným hláskem, a zraky dam z velkého světa i polosvěta ulpívají na něm s perversní chtivostí. Zajíká se a sotva může svůj rukopis rozluštit a bez rozpaků vypráví tedy dlouhý příběh: jak celou noc pracoval a jak teprve na cestě ke kabaretu v tramwayovém voze svá básnická vnuknutí napsal. Když to naprosto dále nejde se čtením, čte zaň Petr Baum s oddaností žáka a přítele. Ale Petr Hille stojí uprostřed svých žáků a přátel, jest jako Sokrates a učí je životu a věčnosti. Pospíšili k němu, aby viděli, jak člověk život a všední den přemáhá a podobá se liliím na poli a ptákům v oblacích; jak stává se svobodným a jen sebou samým. Všichni utkvívají na jeho rtech a doufají v něho. Dokáže, že velký člověk jest silnější než malicherný osud."

I kabaret Dalbelli vzal za své; velkoměšťáci záhy se nasytili. Pak zamilovali si Petra Hilla berlínští studenti. V červenci r. 1903 uspořádali ve

Schlachtensee uprostřed borového braniborského lesa na improvisované scéně s dámami v světlých, barevných šatech představení dramatických fragmentů Hillových „Walter von der Vogelweide“ a parafrase písně písní „Pastýřská láska“; tichá hudba harmonia a klidný šumot letního deště provázely náladové představení. Petr Hille cítil se uprostřed severské chladné přírody a radostné mládeže šťasten. Petr Hille, jenž se zatím stal jakýmsi světským klášterníkem bez klausury, on, jenž učinil slib věčné chudoby a jehož dětská duše sama dotvrzovala vždy znovu neučiněný slib čistoty. Jeho důvěrní přátelé z gymnasijních studií, bratří Hartové, zakoupili pro svoje monistické „Nové společenství“ v Schlachtensee dům, zahradu a kus lesa, aby tu založili nový, světsko-filosofický řád. Petr Hille nastěhoval se k nim s celým svým bohatstvím, které sestávalo z bedny plné rukopisů a několika balíků knih. Vybral si v zadním stavení pokojík, dlážděný cihlami, vedle řemeslnické dílny a kurníku. A tu v samotě cítil se králem. Ráno spával, trochu pracoval, při obědě rád předčítal nové své opus. Večer někdy popíjel s ostatními členy sdružení, pil, dokud v sklepě byla jediná láhev, naslouchal zbožně hře na piano a vždy si přál, aby se zpívala píseň „Ein feste Burg ist unser Gott“. O třetí hodině z rána klesla mu hlava na stůl, ale přece přál si další láhve rýnského. To bylo výjimkou: pravidelně odjížděl k večeru do Berlína a vracel se v hluboké noci neb časně z rána.

Jednoho májového jitra r. 1904 se nevrátil do Schlachtensee. Nalezli jej v bezvědomí se zkrvácenou hlavou na předměstském nádražíčku v Zehlendorfu. Příčiny smrtelného zranění nikdo se nedověděl. Kdo Petra Hilla milovali, tvrdili, že se stal na něm pokus vraždy — a pak vražda není tak strašná, brutální konsekvence jako smrt v opilství, kterou vy-

světlovali si jiní jeho zkázu. Hille, jenž sotva se probral z mrákot, odvezen byl do nemocnice. Tam smyli špínu a krev s jeho vrásčité trpitelské tváře, a zlá wedekindovská tragikomika ustoupila zas čistě hillovské tragice. Klid, víra v život, hellenský mír ležel zas na obličeji syna platonikova. A když jedna soucitná dáma litovala a těšila jej nad smrtelným ložem, odvětil jí: „Proč mne těšíte? Jednou v životě se mně musí také špatně dařiti.“ Jeho mrtvola, jež vychladla 7. máje 1904, měla v tváři zase klidné harmonické rysy; zdálo se, že i Petr Hille jako jeho Giovanni Petrarca zachycuje ještě světlo a naslouchá tónům, všude ve vzduchu tónům, a rozeznává v nich melodii Schubertovy „Ukolébavky potoka“. To dalo se čísti ve ztuhlé líci mrtvého bohéma, jenž ani ve smrti neztratil „rozkoše ze zákonnosti, jež všecka nebesa prozařuje“.

Emanuel Quint,

muž boží ze slezské země, Českých Bratří potomek.

Vysoko, nedaleko oblak, na krkonošském hřebenu stojí poutník a přemýšlivě pohlíží přes zemské hranice do pruského Slezska. Vše při pozorování cizí země připadá mu známým a povědomým: půdorys rozptýlených dědin pod lesnatými srázy, rázovité útvary jejich dřevěných staveb, rozčlenění luk, polí, zahrad, melancholické skupiny jehličnatých stromů mezi odlehlými staveními, stísněná perspektiva malých sroubených okének, za nimiž dojista šumí jednotvárná píseň tkalcovského stavu, velké rozestřené kusy hrubého plátna na bělidlech mezi chalupami; zdaž není to táž země, týž lid, tytéž životní formy, jako na českém svahu Krkonoš? Sestoupí-li pak poutník do pohraničních těch osad, pokud železnice, továrna, turistika neporušily jejich původnosti, potvrdí se jen jeho první dojem. Lid mluví sice jinou řečí, avšak práce, přemýšlení, strádání popsaly jeho ztvrdlou tvář stejnými runami, jaké luštíváme na lících našich horalů; zvyková totožnost

hlásí se při každém pohybu a kroku stejně rhytmovaném půdou, zaměstnáním, povahou. Německý kraj, jenž usiluje všemožně odlišiti a odvrátiti se od nás, nemůže přece zahladiti stop hlubší sounáležitosti k sousední české zemi.

Snad tato analogie naznačí nejlépe onen silný dojem, jímž na českého čtenáře útočí veliké básnické dílo Gerharta Hauptmanna, rozlehlá románová kronika o Emanueli Quintovi, bláznu v Kristu. Čech, jenž se pomalu a oddaně začte do obsáhlé a těžké té knihy — a jen takovým čtenářům přináší román užitek — provázen jest nepřetržitě neodbytným pocitem, že probírá se listy dějin našeho lidového hnutí náboženského, že se duševně stýká s pozdními vyznavači naší Jednoty, že prožívá s obnovenou prudkostí citové, rozumové i mravní krise, které od pěti věků rozbuřují sám základ české duše národní. Životní skutečnost, kterou Hauptmann zpodobil v psychologické kronice ze Sovího pohoří a kterou zhustil v postavě Emanuela Quinta, jest vzácným dokladem, jak náboženský kvas český, dušený ve vlasti persekucemi všeho druhu, zachvátil sousední země a jak tu mocně pronikl vrstvami prostého lidu, přese všechen nátěr úřední orthodoxie a německého protestantství. Hauptmannův náboženský hrdina napojen jest, kromě silné inspirace biblické, vydatnými proudy lidového křesťanství, jejichž prameny si uvědomuje sotva sám básník. Hauptmann dává se Emanueli Quintovi vyvíjeti na vyschlé půdě officiálního lutherství jako velké výjimce . . . avšak možno Quinta prostě pojímati jako krajní výstřelek lutherského evangelictví se sklony pathologickými a s výstředním náboženským individualismem? Naopak, tento muž boží není žádnému útvaru náboženskému více vzdálen, než úřednímu a historickému lutherství. Nemyslím ovšem na jeho poměr k dogmatům této

víry typicky německé, ba germánské: pro každého člověka vášnivě naplněného Bohem a zasvěceného jeho bezprostřední silou k velkým činům, bude vždy dogmatism nicotnou plevou. Míním však onu příznačnou duševní temperaturu lutherství, onu tvrdou energičnost rozumu hrdě neústupného i v dobrovolné spoutanosti, již byl vyhnal witemberský doktor až ke genialitě. Tu najdete na příklad jako tragickou hybnou sílu v mohutném náboženském románě severském, jakým jest krutý a studený „Mír" Arna Garborga, kniha to ven a ven germánská a protestantská.

Ale Quintovo křesťanství jest ze zcela jiné duchovní látky; charakterisují je daleko spíše oddaná trpnost, podřízení mozku srdci, něžný altruism, opřený o dětinskou víru v boží synovství každého člověka, naprostý nedostatek smyslu pro jakoukoliv hromadnou náboženskou organisaci, blouznivý chiliasm. Tyto prvky příznačny jsou, jak každý kulturní psycholog na první pohled pozná, všem sektářským blouznivcům, kteří v samotě hor, v strázni dne, nad evangeliem volně a po svém vykládaným, dožívali mimodogmatickou náplň našeho českobratrství. Proto podobá se „syn člověka" z německé dědiny uprostřed Sovího pohoří v tolika rysech českým „dětem čistého živého", jak známe je, dík románovému umění básnířky zaujaté lidovou psychologií, ze Skutečska a Litomyšlska na Českomoravské vysočině; proto volná a matná družina Quintova, zachvácená mocnou suggescí jeho zjevu, připomíná tolik poslední pravnuky „víry Beránkovy" v naší vlasti. V pohraničním Slezsku jako v zapadlých koutech pohorských Čech odehrával se po století, utajen a přezírán, stejný proces náboženský: hluboko v lidu, navzdor všemu officiálnímu náboženství, stranou církevní organisace, v pravém opaku ku přesnému dogmatu, s individualistickou volností každého vy-

znavače obměňovaly a přerozovaly se za silné inspirace biblí staré českobratrské prvky, tu s příchutí mysticismu, onde zbarveny racionalisticky, přijímajíce hned chiliastické blouznění, hned socialistické naděje. Hauptmann neodhalil sice pevnou rukou virtuálních kořenů tohoto náboženského zjevu, nýbrž ukázal jen s plastikou básníka a s jemností psychologa, jaký zvláštní, nový, odvážný organism z nich vyrostl . . . leč právě českému čtenáři nemůže ujíti ona význačná podobnost . . .

Avšak dědictví česko-bratrské prosvítá i jinak, třeba méně významně, románem Hauptmannovým. Přijaly-li lidové vrstvy slezské z naší Jednoty její vnitřní obsah a zpracovaly-li jej s mystickou volností, působilo naopak na nábožensky zaujatou intelligenci v pruském Slezsku obrodně českobratrství ve své zevnější obměně ochranovské. Tento poločeský, polosaský pietism, oddaný rozkošnickému kultu náboženského citu a erotickému pojetí osobních vztahů k Bohu, vystupuje v románě všude, kdekoliv Quint mezi kněžstvem, učitelstvem, šlechtou setkává se s jakýmsi ohlasem; nasládlí dědicové dobrodružného Zinzendorfa vítají občas „blázna v Kristu" jako jednoho ze svých a touží si vychovati z něho průkopníka vnitřní obrody křesťanstvím, v jaké se jejich nehlubokým a pohodlným dušičkám, nastrojeným a navoněným to družičkám Beránkovým, zalíbilo. Avšak Emanuel Quint, osamělý a soběstačný hrdina náboženské osobnosti, dovede se vždy vzepříti a vymknouti těmto družným a stádným nositelům náboženské konvence . . . i v oblasti božské platí pyšné slovo „nepřítele lidu": nejsilnější jest muž, jenž stojí sám! Nelze neviděti zvláštního bystrozraku Hauptmannova právě v tom, jak ostrou demarkační čáru vede mezi křesťanstvím osobním, vášnivým, vždy znovu se obrozujícím a mezi kře-

sťanskou společenskou tradicí, zrůdnou, ochočenou, ztitěrnělou. Obé v posledních pramenech vyvěrá z nivy naší náboženské české minulosti: proud Quintův razí si pak dráhu skalou, vrhá se střemhlav dolů, mizí v půdě, vynořuje se jako punkva, tvoří slapy, tříští se, zatím co proud ochranovských křesťanů, zkalený cizím přítokem, rozlévá se široce a šedivě v pohodlné nížině. Jest to ostatně perspektiva veškeré reformace.

Gerhart Hauptmann nezabývá se v „Emanuelu Quintovi" po prve námětem náboženským: jako v životě slezských jeho krajanů zaznívá i v jeho dílech stálý dialog zemské bídy a nebeských nadějí. Nejkrásnější výraz nalezlo toto pojetí ve dvou klassických dramatech Hauptmannovy naturalistické doby, v „Tkadlcích" a v „Haniččině nanebevzetí", obou to vášnivých projevech slezského lidového cítění básníkova. V posledním dějství freskovité tragedie tkalcovské bídy a marného vzdoru zavedl nás Hauptmann do bědné jizbičky starého, poloosleplého zmrzačilého tkadlce, jenž ve vší své zuboženosti nereptá, ba odsuzuje každou vzpouru, všecko násilí, veškeré volání po pomstě a odplatě, po spravedlnosti a zákonu zde na zemi . . . neboť on doufá v Boha, v jeho říši, v jeho zadostiučinění tam za hrobem, na nebesích. A právě tento zbožný stařík, žijící v důvěrném poměru k bohu, zasažen jest smrtící ranou salvy, vypálené vojskem přivolaným proti vzbouřencům. Co jest v „Tkadlcích" pouze velkou epizodou, tvoří v báchorce o „Haniččině nanebevzetí" samu tragickou osu. Všecky vzdechy a stony utrýzněné a umírající Haničky Matternové, bídného červíka v tomto slzavém údolí, stoupají jako páry k obloze a houstnou v slastnou vidinu o spojení s ženichem Ježíšem, o nebeském Jerusalémě, kde naplní se sliby pohádek a nábožných písní. Ho-

řečná mystika přeludů Haniččiných, kterou básník dovedl psychologicky podepříti, sloučena jest tu co nejúžeji s hlubokým sociálním soucitem; pro „Emanuela Quinta“ dáno tak důležité smíšení psychických prvků.

Jestliže v „Haniččině nanebevzetí“ ozývají se názvuky ochranovské náboženské erotiky, nalezneme ohlasy herrnhutství, ovšem spíše praktického, častěji v Hauptmannově tvoření; prožilť básník kus svého zmateného, rozkolísaného a zádumčivého mládí v příbuzné rodině ochranovské observance. Odtud načerpal náladu a barvu pro účinné podání náboženské domácnosti starých Vockeratů v „Osamělých duších“, odtud vyvážil leccos i pro psychologii pobožnůstkářského a passivního ženicha „Rózy Berndovy“ a jeho otce; kritik, jenž by dopodrobna rozebíral „Emanuela Quinta“, shledal by ve všem tom průpravu pro líčení pietistických ochránců „blázna v Kristu“.

Ba najde se v mladistvém tvoření Hauptmannově dokonce práce, v níž celý román o Emanueli Quintu jest úplně preformován, námětem, pojetím, slohem. Než Hauptmann nalezl ve scenické formě svou uměleckou mateřštinu, napsal několik povídkových studií, dnes neprávem opomíjených. Vidíme v nich čirého naturalistu, jenž více popisuje než vypráví, spíše se zdržuje širokým podáním prostředí, než dějovou ostrou kresbou, raději zachycuje náladu než postavu. Tímto malebným, účinným a statickým způsobem zasadil v kratičkém „Apoštolu“ do švýcarského ovzduší suggestivní postavu náboženského nadšence, jenž nachází ve svém nitru plnost božství a to nejprudčeji uprostřed volné, osamělé přírody, kam se utíká před houstnoucími zástupy, oslněnými zvláštní mocí, takřka vyzařující z „apoštola“. Těchto několik vzrušeně napsaných stran

jest ovocem psychiatrických studií Hauptmannových, konaných v Curychu; mladý naturalista podává místo novellistického celku jakousi klinickou monografii duše, jejíž rovnováha porušena.

Klinický zájem experimentujícího psychologa Hauptmanna ani později neopustil; v „Kollegovi Cramptonovi" na př. rozbil formu veselohry, v „Ubohém Jindřichovi" porušil velkolepost účinu tragického a nejinak v „Rukojmí císaře Karla": tu všude nejednou vytlačil psychologický kasuista básníka s jeviště. I tam, kde bychom nejméně očekávali zasáhání podobného zájmu, objeví se z nenadání; básnický cestopis Hauptmannův „Jaro v Řecku" zastavuje se zamyšleně co chvíli nad problémy božství, oběti, mysteria, anthropomorfismu a v pravěkém mlčení hellenské krajiny poslouchá přes staletí básník mluvu nitra antického vyznavače, nadšence, orgiasty. Také v tom byla průprava k „Emanuelu Quintovi", psanému mistrovskou prósou podobné plnosti a záře; pochopiv řeckého náboženského člověka, obrací se Hauptmann ke křesťanskému enthusiastovi a to nejen jako epik, nýbrž především jako pokusný dušezkumec.

V základních věcech neodchyluje se zralý Hauptmann od tápajícího spisovatele nevykvašeného „Apoštola": Emanuel Quint není mu v pravém smyslu slova náboženským hrdinou, nýbrž především „bláznem v Kristu" a to nikterak v onom čestně ironickém smyslu, jak slova užíval o sobě s pýchou proslulý Jacopone da Todi. Hauptmann propracovává v Quintově povaze i sudbě hlavně tři motivy. První jest psychopathický: jde o vznik, růst a mohutnění utkvělé představy náboženské, která z nemanželského syna slezského truhláře činí zprvu Syna božího a potom i znovu vtěleného Krista. Druhý

motiv nazval bych sociologickým: básník bedlivě vyšetřuje a suggestivně líčí, jak neobvyklý, svérázný a smělý zjev Quintův čeří vlny svého okolí, jak budí suggesci davu zaníceného náhlým náboženským nadšením divokých chiliastů, jak rozplameňuje zášť odpůrců, jak konečně opustiv rodné hory, působí na velké město. Nejjemněji však proveden jest motiv třetí, ostatně nejryzeji básnický. Tu Hauptmann stranou od psychologie a sociologie, které určují od naturalistických dob jeho směr, staví se před otázku individuální psychologie: jak stal se vášnivý následovník Kristův, jenž svého Spasitele prožíval s čirou a poctivou pravdivostí, postupně za vlivu evangelia pouhým vědomým kopistou Kristovým?

Hauptmann neusnadnil si nikterak tuto trojnásobnou práci vykládajícího psychologa, jenž se neleká ani odborných exkursí z dušesloví, ba i z fysiologie: shrnul všecky vlivy společenské, dobové, krajinné, rozpitval duše všech osob, stavů, skupin, které určovaly Quintův vývoj, zachytil jako pravý básník náladu, ovzduší, osvětlení, z něhož zrodily se Quintovy činy a jejich davové ohlasy. Nasytil stránky svojí knihy nejen slovem, ale i duchem Písma, aby tím svedl duši čtenářovu na stezky, které neodvratně vedou ke srázům myšlení a cítění Quintova. Sestoupil v naturalistické bezohlednosti až ke kalným a temným spodinám společenské bídy a mravního zoufalství, aby plně ozřejmil chiliastickou vášnivost Quintových stoupenců, oné výstřední sekty komunistických „Bratří z údolí", již jako spiklenci jdou na život a na smrt za svým přeludem. Rozvinul před námi široký a jednotlivostmi přeplněný obraz všeho náboženského života v podkrkonošském Slezsku v jeho církevnické, laické i rozkolnické vrstvě a tak mohl změřiti správně rozsah i dosah mimovolné revoluce Quintovy, před níž nedobrovolný původce

prchal zděšen a zmaten do samotářské přírody a do svého nitra prosyceného božstvím.

Tak vzrostl román, jenž počíná monograficky a jenž jest hlavně v začátku úměrně členěn a přesně stavěn, v rozsáhlou a rozvětvenou malbu celého kraje a celé doby. S epickou šíří ničím nezkracovanou a s bohatou plností lyrické nálady zpívá Hauptmann, básník báchorek „Potopený zvon" a „Pippa tančí", o přírodním pozadí náboženského děje, a čtenář ztrácí se s poustevničícím Quintem v krkonošských hvozdech, v sesutých chatrčích, na lesních lučinách. V druhé půli knihy, kam se vůbec vedralo mnoho různorodého, zbytečně romaneskního, ano i planě sensačního živlu, ztrácí se toto náladové pozadí, a čtenáři ho nenahradí ponurá a suggestivní malba spodní Vratislavě, kde zužitkoval Hauptmann opětně poklad vzpomínek ze studijních svých let, které známe z „Michala Kramera", z „Kollegy Cramptona" atd. Za to podivuhodná jest malba dobového ovzduší, těch překotných a rozvratných devadesátých let minulého věku, kdy chiliasmus chvěl se ve vzduchu, a kdy ve velké Příští doufali nejen pohorští náboženští blouznivci, nýbrž i dělníci a básníci, studenti a sociologové. Kdo luští romány rád jako šarády, najde v Quintovi několik přímo autentických podobizen literárních bouřliváků z dob Hauptmannova mládí, na př. bratří Harty nebo Petra Hilla; nejsou to ovšem nezbytné součástky románu, ale Hauptmann dovedl je přece obratně spojiti s ústředním dějem: Emanuel Quint stojí totiž ve zvláštní mohutné kulturní perspektivě jakožto náboženský hrdina duchovní obrody, jenž musí zneklidniti a přivábiti každého, kdožkoliv v době velkého společenského kvašení prahne po vykoupení, ať tou, ať onou cestou. Nechci upírati, že jsou v této knize, jejíž forma v celku dobře svědčila Hauptmannově

vloze v podstatě spíše epické a popisné než dramatické, mnohá místa beztvárná a umělecky nezvládnutá; ta jsou pohříchu ve všech pozdějších dílech Hauptmannových. Než, celek působí přece silným dojmem tragicky stupňované epopeje o vzniku, vzrůstu a pádu nepravého, leč v srdci poctivého Spasitele, který přišel v době, jejíž každá vibrující céva volala po vykoupení.

Položil jsem snad upřílišený důraz na experimentální ráz románu; mýlil by se však, kdo by soudil, že kniha jest kombinována chladnou hlavou a aranžována rukama nezúčastněnýma. Právě naopak. Hauptmann jest především básníkem sociálního soucitu, který ho neopouští, ani když zabývá se případy společenské pathologie, duševního bludu, mravního rozkladu: v každém uraženém, v každém poníženém nalézá jiskru božství. Hauptmannovu rozumu, vzdělanému ve školách moderní psychologie a sociologie, jest Emanuel Quint arciť „bláznem v Kristu", zajímavým a složitým případem náboženské utkvělé představy. Avšak jeho srdci jest to kdosi velmi blízký a drahý, stejně ve chvílích, kdy pociťuje v ubohé své duši Nejvyšší Přítomnost jako v hodinách, kdy bere na své slabé plece bídu všech obtížených a lačnících. Jako „Haniččino nanebevzetí" jest i „Emanuel Quint" malován teplým štětcem uhdeovským: každou sociální strázeň a muku prozařuje jas božství, a vše božské zlidštěno jest podivuhodně. Hauptmann nespustil ani na okamžik se zraků, že Quint, bloudě sebe více, zůstává mužem božím. Básníku, který se takto noří do náboženských tůní lidové duše, mohlo a mělo by se dostati čtenářů též u nás, zejména, postihujeme-li my Čechové cosi, co samému Hauptmannovi asi uniklo, že jeho „blázen v Kristu", Emanuel Quint, jest pozdní a nečasový Českých Bratří potomek.

X.

JÖRGEN TESMAN. — PAN NA SEVERU. — NOVÝ SEVEŘAN.

Jörgen Tesman.

(Příspěvek k přírodopisu moderního učence.)

I.

Mlhy, jež se mlčelivě a chmurně rozlily po přísném a studeném kraji severském v lithurgické chvíli, kdy Rebeka Westová ruku v ruce s pastorem Rosmerem sestoupila s osudné mlýnské lávky do říše par a stínů, zastřely počátkem devadesátých let celý básnický svět Ibsenův. Tvrdé a neúprosná obrysy reality, kterou obnažující a vyšetřující zrak poetův pronikl až ke dřeni utajených kostí, měkly a jihly podivuhodně v této mlžné a soumračné atmosféře básníkova stáří a přecházely až neuvěřitelně v bizarrnost přeludů a přísér skoro fantastických. Každý dramatický pohyb podivínských a přece bolestně lidských postav vrhal hluboký stín, v němž číhalo cosi záludného; slova, na první poslech šedivá a bezvýznamná, měla dvojí, trojí smysl, jímž sfingovitě přelstívala posluchače; denní a všední život figur dramatikových, tak skličující v husté a zákonné své

pravdivosti, propouštěl chvílemi zneklidňující světlo, jehož chladné proudy vyvěraly kdesi v oblasti neproniknutelných záhad. Tehdy vyplula před toužebně experimentujícím pohledem realistického fantasty ze slaných hloubek rodných fjordů medusovitá postava Ellidina; tehdy do posledních úderů vášnivého tance Heddy Gablerové zalehl odbojný zlozvuk výstřelu z pistole hrdinčiny a groteskně strašlivé chroptění dokonávajícího Ejlerta Lövborga; tehdy mohutný zpěv a hudba harf ve výšinách mísily se se vzdorným rozhovorem Solneszovým a končily zoufalým zlozvukem jeho pádu... jaký podivný svět nadlidí a skřetů, stupňovaných typů a soumračných mátoh, tragických postav a nenávistných karrikatur vyvolal šedesátiletý kouzelník, v jehož tvůrčích snech tak často křepčili pitvorní trollové výsměšné reje...!

Ze tří těchto tragedií Ibsenova lidského i uměleckého soumraku má „Hedda Gablerová" nejpevnější plastiku a nejsytější kolorit, který hlubokou zelení a vášnivým inkarnátem démonicky svítí do šedivých mlh ovzduší... cítíme, jak básník pevně ovládl tragikomický kus života v rozkladu, s jakou jistotou experimentovala jeho svrchovaná psychologie, jak měl své figury v moci, uměje je černokněžnicky přimraziti. Je-li „Paní z námoří" až do poslední buňky provanuta slaným a vlhkým větrem básníkovy touhy po mořském živlu, k němuž bytostně náležel, a od něhož jej kultura odpoutala; kvílí-li v „Staviteli Solneszovi" ve vysokých tónech děs stáří a bázeň před zúčtováním mládeže, není v „Heddě Gablerové" vůbec takových osobních živlů.

Z náčrtků básníkových i ze sdělení Brandesova víme bezpečně, jak tragický obsah díla vznikl postupným zkřížením dramatu Heddina a dramatu Lövborgova, z nichž každé zrodilo se ze samostat-

ného motivu reálného a hovělo jiné sféře Ibsenových zájmů psychologických. Heddu Gablerovou musil Ibsen nakresliti po Noře a částečně i po Ellidě Wangelové právě tak jako musil po postavě Brandově zbásniti Peera Gynta a Gregersem Werlem přehodnotiti doktora Stockmanna: byl první, kdož po řeckých tragicích měl touhu i odvahu přezkoumati správnost a nosnost kladných svých typů transkripcí satyrskou a karrikaturní. Dcera generála Gablera jest stejně jako Nora Helmerová neb Ellida Wangelová vášnivá nositelka soběstačné ženské osobitosti, ale kdežto její bližénky jsou kladnými individualistkami, jest Hedda zápornou egoistkou, která, postavena do oblasti unavené dekadence a postupného rozkladu mravních sil, zničí sebe i jiné kletbou své zbabělosti, ... zbraně, které Ibsen vložil do rukou svým hrdinkám na odboj i výboj, mění se v nervosní a ukrutné dlani Heddině v nástroj zhouby.

Rovněž Ejlert Lövborg jest v podstatě výsledkem dramatické a logické důslednosti Ibsenovy, vyhnané nemilosrdně až k tragikomedii. Ulrik Brendel vynořil se ještě jednou ze své zamračené noci a ze svého pohrdlivého prokletí společenského, aby v úpadkovém dusnu duševního panství Heddina vyrostl sice na vědeckého genia jasnovidné intuice, ale aby hned zase poplenil svou duševní výsost kdesi hluboko dole, kde zoufale světélkují rozkládající se látky životní. Trpkého a ironického Ulrika Brendela, jakéhosi dona Quijota sociální revoluce, hrdého pobudu žebrajícího o několik odložených ideálů, nakreslil Ibsen ostrou tužkou na šedivém pozadí „Rosmersholmu“ jako pouhou vedlejší figuru ... za to s jakým čarodějným uměním tragického temnosvitu namaloval o čtyři roky později hlavní postavu Ejlerta Lövborga, tohoto zlomeného a bolestného dona Juana vědeckého poznání, tohoto prokletého

myslitele, jenž silou imaginace pevně dokreslující zjišťuje a vykládá budoucnost — a sám hyne bídně ranou do břicha po rvačce v budoiru varietní zpěvačky!

V „Noře", v „Nepříteli lidu", v „Rosmersholmu" odehrály se dramatické akce, které seskupoval a řešil Ibsen lineárním uměním analytikovým, na příkré a srázné půdě, plné skalnatých útesů; v „Heddě Gablerové", kde se Ibsen pokusil o barevnou a náladovou synthesu, propadá se kolísavým figurám země pod nohama jako bahnité, fosforeskující třasavisko: tu stvořil Ibsen tragedii enervované a deklassované společnosti, která se řítí do tmy a do prokletí — i „Strašidla" se vší svou naturalistickou fysiologií ustupují před tímto Infernem, nad nímž děsivě krouží nasládle otravný zápach čerstvě prolité krve obou hrdinův.

Kromě Heddy a Ejlerta Lövborga sevřel Ibsen rámcem své tragedie osudy pouhých figur kontrastních, tří dramatických folií, jichž životní napětí nedostupuje vůbec bodu tragična: postavy paní Theje Elvstedové, soudního rady Bracka a Heddina muže, docenta Jörgena Tesmana. Thea Elvstedová, jakási blíženka paní Lindové, ba odmocněná analogie samé Nory, jest s celou svou naivní a obmezenou obětavostí malé umravňující spasitelky zbásněna jen proto, aby figura Heddina vystoupila tím plněji v dravé a démonické své záludnosti, kterou illustruje také Brack, egoista a zbabělec, cynik a nevěrec právě jako Hedda, leč bez touhy po kráse a po hrdinství, bez aristokratické hrdosti, bez tragické osudnosti.

Jörgen Tesman, načrtnutý zprvu jako pouhý protiklad Ejlerta Lövborga, proměnil se dramatickému logikovi Ibsenovi v celou břitkou a ironickou studii kulturně společenskou; jest málo případů, aby byla dramatická folie prokreslena v tak plný a zaokrouhlený typ, který jest zároveň neohroženou a dů-

sažnou kritikou celé jedné formy životní. Ze skizz k „Heddě Gablerové“ vidíme, jak figura Tesmanova postupně klesala: původní Axel Tesman — poloromantické, tégnerovské jméno Axel musilo ustoupiti selskému a triviálnímu Jörgenovi — byl čestný a nadaný učenec mírné temperatury duševní, laskavý ve styku a svobodomyslný v názorech, bodrý společník a obětavý člověk; básník nehleděl naň ani s chladným opovržením Heddiným a Brackovým, ani s povýšenou ironií Ejlertovou. Ale čím rostla postava Lövborgova z bohéma a dobrodruha v genia volného poznání a tvůrčí intuice, tím stlačován byl Jörgen ve filistra a odborného tupce. Básník postavil proti sobě vědu, jež jest životním osudem a vášnivou formou bytí, a vědu, která jest pouhým občanským povoláním a počestným zaměstnáním cvičeného intellektu, — jest to kontrast podobný onomu, jaký zeje mezi tragikou Rosmerovou a pokryteckou mravopočestností Krollovou.

Až do rodinných vztahů propracoval Ibsen protiklad Ejlerta Lövborga a Jörgena Tesmana; Ejlert jest odbojný a vzpurný syn aristokratické společnosti, z níž jest vyloučen a vytříděn, aniž přece právě jako Hedda nezapře nikdy, že má v tepnách krev pánův, a nikoliv otroků; Tesman jest plebejec snažící se horlivě a přičinlivě o postup, o karriéru, o úctyhodné občanské postavení, jenž zůstane vždy vzorným a poslušným vychovancem nábožných a ctihodných tet, bez kapky vznešené krve v žilách. Daumierovsky pronikavou kresbou „korrektního a solidního odborníka“ jest Jörgen Tesman: věda jest mu pravidelným a vytrvalým řemeslem, na němž spolupracuje pouze trpělivost sběratelova a pořádkumilovnost pedantova; poznání znamená pro něj jen příjemné a pohodlné zbožnění oné hloupé a krátkozraké empirie, jíž byl schopen právě sám, pan

doktor Jörgen Tesman, soukromý docent kulturních dějin na universitě; a konec konců posledním smyslem vší odborné moudrosti jest řádná stolice na vysoké škole, k vůli níž se po celý život sbírá a probadává materiál o „brabantském domácím průmyslu ve středověku".

V definitivní formě dramatu neironisují Tesmana jen Hedda a Brack; sám básník zahrnuje jej bodavým krupobitím posměšných poznámek. Jak důmyslné a prozřetelné, pane docente, na svatební cestě rozmnožovat po archivech a knihovnách lístkový materiál a nezmařit ani jediného dne! Jaká rozkoš a jaké povznesení stále pořádat, systematicky a účelně své předrahé výpisky a zadržovat se tak před ukvapenou koncepcí! Jaká počestná opatrnost, budoucí examinátore mladých učenců, jestliže se nikdy neodvážíte předčasných závěrů, a vyloučíte-li z dosahu své akribie všecko, o čem nemáme dokumentárních dokladů! Ó vznešená jistoto bezvadné methody!

Tesmanovu opatrnou cestu, vinoucí se plíživě nížinami empirického historického poznání až k bahništi kulturní lhostejnosti, zkříží najednou rozený sok Tesmanův, Ejlert Lövborg, jenž po vrcholcích historické intuice letí až k bleskům kulturních nadějí . . . Tesman, bázlivec a snažílek, zděsí se na okamžik a strachuje se — o svou karriéru. Tesmana, vtělenou methodickou neplodnost, ohromí, že Lövborg, jemuž přece chybí „pravidelnost v životním chování", přináší s sebou dvě díla; jak možno tolik produkovati, když nebyla věnována dosti dlouhá lhůta předůležitému sbírání materiálu! Ibsen konfrontuje oba protichůdce, odborníka a genia ve dvou epigrammatických dialozích druhého aktu, za jejichž klidem šklebí se ukrutný výsměch poetův.

Lövborg (usmívá se, odloží klobouk a vytáhne v papíru zabalený balíček z kapsy): Ale, až *toto* vyjde, Jörgene Tesmane, *to* musíš si přečísti. Neboť to jest teprve to pravé. V tom jsem *já sám.*

Tesman: Tak? Co to jest vlastně?

Lövborg: Pokračování.

Tesman: Pokračování? Čeho?

Lövborg: Mojí knihy.

Tesman: Té nové?

Lövborg: Ovšem.

Tesman: Ale milý Ejlerte — ta sahá přece až do naší doby!

Lövborg: Arciť. A tato jedná o budoucnosti.

Tesman: O budoucnosti! Ale, můj ty Bože, o té přece zcela ničeho nevíme!

Lövborg: Nevíme. Ale přes to lze to ono o ní povědět (otevře balíček). Zde uvidíš. — Dělí se to ve dvě části. První jedná o kulturních silách budoucnosti. A ta druhá (listuje dále dozadu) jedná o kulturním vývoji budoucnosti.

Tesman: Považme! Nikdy by mne nenapadlo o takových věcech psáti.

Tesman-učenec jest uspokojen: s této strany nehrozí pražádné nebezpečí jeho „brabantskému průmyslu ve středověku"; tyto závratné a věštecké „koncepce" nemohou konkurrovati s jeho důkladnými fakty; což to, čím Lövborg se zaměstnává, jest vůbec ještě věda? Ale Tesman, karriérista a exspektant universitní professury, octne se v rozpacích: co, jestliže Lövborg, který má knihu již hotovu, vstoupí nyní do cesty jako universitní konkurrent jemu, jenž dosud není se spisem hotov? Rozhovor, zrozený z této hrůzy Tesmanovy, přešel do definitiv-

ního vydání pouze zkrácen; pozůstalost Ibsenova přináší jej v této původní formě:

Hedda: Odmítáte každou pomoc?
Lövborg: Ano, vážená paní, odmítám.
Brack: Ale proč pro všechny svaté —! Proč pak to děláte?
Lövborg: Protože chci zvítěziti sám sebou. Vítěziti vlastní svou silou.
Tesman: A — a ty věříš tedy, že zvítězíš?
Lövborg: Ano, o tom jsem přesvědčen.
Tesman: Že ty, tedy, tedy, že budeš ustanoven?
Lövborg (hledí naň s úžasem): Ustanoven? Ty mluvíš o professuře?
Tesman: Ano, ovšem.
Lövborg: Ty myslíš, že o *tu* jsem tě chtěl připraviti?
Tesman: Ale, probůh, co jiného? Není-li to professura, tedy —
Lövborg: Za živý svět nestál bych o toto ustanovení. Taková činnost není nic pro mne. To jsem tam nahoře na venkově poznal.
Brack: Tedy chcete bojovati pouze o čest a vítězství?
Lövborg (plaše, stlumeným hlasem): Čest a vítězství znamenají mnoho pro muže — s mou minulostí.
Tesman (tiskne mu ruce): Ano, ano, Lövborgu, rozumím tomu dobře. Děkuji ti — nyní tebe zase poznávám. (Vesele k Heddě): No, co tomu říkáš! Pouze o čest a vítězství, slyš! Nemá ani úmysl křížiti naše cesty.
Hedda (stručně, hledíc na něj): Naše? Nevtahuj mne do toho!

A Tesman jest opětně v plném bezpečí, z něhož již nebude vyrušen. Dostane vytouženou professuru;

dopíše si v klidu a pokoji svou knihu; bude pánem na fakultě: co na tom, bude-li mimo barrieru fakulty myšleno a psáno, přednášeno a diskuttováno o jeho námětech, které by se ho mohly týkati — to není přece to pravé, jediné, výhradní, *odborné* forum! A skutečně Tesman, prototyp svaté prostřednosti vítězí v roztrpčené tragedii Ibsenově: sok Lövborg navždy odchází s cesty (— a způsobem „vědeckého pracovníka pohříchu nedůstojným“ —); za ním jde i druhý odbojný aristokrat, jenž rozvířoval ospalou plebejskou hladinu života Tesmanova, Hedda Gablerová; v náhradu dostává se mu Theje Elvstedové, oddané vědecké „spolupracovnice“ a pořadatelky lístkového materiálu, jež nebude rušiti jeho naukového snažení ani divokou hrou na klavír ani odvážnými ranami z pistole. Nastala chvíle, kdy bude moci pan soukromý docent Jörgen Tesman dokončiti svůj brabantský průmysl a natáhnouti na nohy domácí trepky pečlivou tetičkou uschované z dob kandidátských. Neposmívejte se však, páni egoisté: tento vzorný muž není z vašich řad! Uprostřed obecného sobectví koná čin altruistické obětavosti: on, jenž nikdy nevnášel zbytečných myšlenek do vlastních děl, sbírá a rovná pietně myšlenky cizí a se vší vrozenou pořádkumilovností sestavuje zlomkovitě papíry přítelovy v methodický a systematický celek. A vše na paměť nešťastného druha, jenž byl jen geniem, ale bohužel nikoliv odborníkem.

II.

Jörgen Tesman, náš veleváženy současník a spoluobčan, má plnou a živou přítomnost, jak se můžeme přesvědčiti každodenně. Sestárl a zpohodlněl poněkud; pozbyl ze své neodolatelné bodrosti to, co

souviselo s jeho mládím, kdy ještě zapřádal styky trochu povážlivé; ale za to získal na důstojnosti a velebě. Dostalo se mu titulu dvorního rady; byl zvolen na velmi čelné místo ve zkušební komisi, a dvě tři akademie čítají jej ke svým členům; vydává důkladný a zcela nečitelný archiv kulturně dějepisný, v němž příslušníci jeho školy, mladí a nadějní Tesmánkové, dobývají si ostruh, ovšem pracují-li přesně empiricky na základě obsáhlého materiálu. Nemusíme číhati na pana dvorního radu Jörgena Tesmana ani v Kristianii, kde do bílého mlčení ulic padá jako velebný stín při každodenní chůzi do university: najdeme jej i v teplé a měkké zeleni „filosofické stezky" v Heidelberce, když odpoledne při trávení pod širým nebem peripateticky pročítá nové došlé dissertace, při čemž ovšem leckdy mu vadí, že nemůže si hned na místě učiniti poznámky; ba nemýlíme-li se příliš — neviňte nás však z místního a vědeckého vlastenectví — rýsovalo odpolední zrádné slunce jeho obrysy na žlutých zakouřených zdech barokního Klementina, když s balíkem výpisků v důkladné kožené brašně pod ramenem a dvěma svazky odborného díla v druhé ruce plul vědom své důležitosti z posluchárny do bibliotéky.

Ale tato přemíra přítomné i životné skutečnosti zabránila, že se Jörgen Tesman dosud nestal tím, k čemu byl předurčen a vyvolen: málo kdo jest ochoten přiznati mu, že jest uceleným a uzavřeným charakterem jako kterákoliv daleko abstraktnější figura La Bruyèrova a že nezadá v typičnosti své ničím té či oné mrazivě groteskní postavě komedií Molièrových. Spravedlnost dostaví se až později; prozatím musí Jörgen Tesman ustupovati svému příliš proslulému pradědu, famulovi či spíše magistrovi Wagnerovi, jejž přitovaryšil tragikomický vtip Goethův k Faustovi z téže potřeby, která vedla

Ibsena, aby Ejlertu Lövborgovi dal za soka Jörgena Tesmana. Goethe, jenž, jako všickni grandseigneuři v životě i v umění, byl marnotratníkem, rozvedl ve „Faustu" tesmanovský typ dvojnásobně: vše, co na něm jest zeleného, nezkušeně obmezeného a přece zas podnikavě horlivého, vtělil do onoho neodolatelného beana, který v prvním díle tragedie, sotva že se spustil záhybu maminčiných sukní, dostane od Mefistofela důkladnou lekci o logice a metafysice jakož i o fakultě bohoslovecké, právnické a lékařské, a pak v druhém díle jest promovován na ctného bakaláře s Fichteovským filosofickým sebevědomím; stařecké a rozvážlivé rysy tesmanovského typu vložil do ctihodného Wagnera.

Goethe nestihal svého „suchého slídiče" onou měrou odmítavého a studeného sarkasmu, kterou zahrnul Ibsen Tesmana: směli bychom říci, že měl méně důvodů než Ibsen, aby prchal před tímto typem? Ibsenův krajní odpor proti veškerému intellektuálnímu i mravnímu pedantismu byl aktem sebeobrany: hluboko na dně bytosti severského básníka číhal onen chladný, bezpohlavní, staropanenský pedant, jenž byl každý okamžik hotov vrhnouti se na neohroženého a výbojného psychologa a udusiti jej — jsou některá dramata Ibsenova, na příklad „Pilíře společnosti" nebo „Nepřítel lidu", kde se mu to podařilo alespoň částečně. Ibsen to dobře věděl a proto onu pedanterii, odkaz kupeckých rodinných tradicí a farářského norského prostředí, držel na řetěze jako zlého psa, jehož není občas zbytečno kopnouti . . . proto se choval k Jörgenu Tesmanovi tak nepřátelsky. I v Goethovi skrýval se v hloubkách bytosti pedant; bylo to dědictví po otci, nesnášelivém milovníku úředních rubrik a učeného pořádku: čím Goethe více stárl, tím více se hlásily tyto rysy. Ale sladký genius harmonické kázně nebál se tohoto pe-

danta, nýbrž ochočil jej pro službu povýšené kultury; učinil jej pomocným úředníkem svého intellektuálního veličenstva; brával jej jako učelivého a věrného psíka rád s sebou na procházku. Chtěl konečně míti stále kolem sebe personifikovaného představitele této zkrocené pedanterie; vychoval si Eckermanna, svěřoval se „uměleckému" Meyerovi — a přiřknul Wagnerovi ve „Faustu" místo dosti význačné.

Třikráte, v nejrůznějších dobách života, vrátil se ke tragikomické postavě „plesajícího, sběratele žížal", a pokaždé zrcadlí se přičinlivý famulus jinak plněji. V překotném mládí geniově vystupuje Wagnerova nahrbená a vyschlá figurka z hustých stínů tragické studovny, v jejímž magickém vzduchu ještě šumí let perutí duchů; Wagner si přichází s Faustem podisputovati o rhetorice, o pramenném studiu a o duchu dějin. Na samém prahu století, když Goethe, veden aesthetickou pobídkou stilově neústupného přítele, vyrovnává mezery a pukliny geniálního zlomku, vede Fausta i s famulem do volného vzduchu, kde radost křepčí se smysly, příroda s lidem, a teprve zde v rozkošném pleinairu poznáváme pravé rozměry pana magistra Wagnera, jenž za živý svět by nechtěl vznášeti se s orlem nad strmými smrčinami ani plouti přes jezera a pláně s jeřábem do dálí, pryč od knih, pergamenů a zažloutlých listů. A opět po čtvrtstoletí vrací se Goethe s Faustem k neúnavnému pedantovi Wagnerovi: jest to ve chvíli, kdy druhý akt druhého dílu má za každou cenu se připnouti k dějovému začátku tragedie. Faust, jenž zatím prošel řadou životních forem a v žádné z nich nenašel byl naplnění sebe sama, nabyl mnohého a pozbyl ještě více: jedno však mu zůstalo: pedantický vasal Wagner. Nemysleme, že jest to málo; někdejší famulus se zmohl podle zásluhy: jest doktorem, professorem, okrasou

universitní kathedry, denním množitelem moudrosti, může si držeti vlastního famula, který s posvátnou úctou ostříhá bránu jeho laboratoře. Ba nastojte: professor doktor Wagner, jenž ode dávna pohrdal plodnou a tvůrčí silou neprobudilé přírody, stvoří alchymistickou mocí za ďáblova přispění Homuncula. Kruh Wagnerova bytí jest v okamžiku, kdy jeho tajemný a mocný člověk prchá do hellenského světa, uzavřen. Slovo, jež mu za velkonočního lidového veselí řekl Faust, „ni stopy ducha nezřím, vše jest cvik," se naplnilo. Pan professor Wagner může se vrátiti, odkud se vynořil: k pergamenům, kde dlužno ohledávati přesná pravidla o prvcích života.

Je-li Goethe ke svému Tesmanovi shovívavější než Ibsen, plyne to nesporně také odtud, že nakreslil „suchého slídiče" pouze v rámci učenecké satiry a nikoliv též v ensemblu intimního dramatu: Wagner, jenž přilákán „deklamací" mistrovou, jako potkan libovonnou slaninou, vplíží se v županu a v noční čapce do studovny Faustovy, není ni do polovice tak odporná figura, jako Tesman, jenž vycházeje v pohodlném domácím šatě ráno z manželské ložnice blábolí honosně o nasbíraných opisech, a nadšení začouzeného alchymisty nad šťastným vyrobením Homuncula jest mnohem snesitelnější než blažené otcovské naděje Tesmanovy, které snížily aristokratku Heddu v pouhý prostředek propagace tesmanovštiny. Ibsenovi, který vždy analysoval uzavřené formy společenské, mění se pod rukama vše v intimní drama rodinné, kdežto Goethe, usilující o synthesu kulturních sil, stavěl zpravidla i individuální osudy do dějinné perspektivy. Proto jest Tesman žalostným hercem v rodinné tragedii, kdežto Wagner pouhou kontrastní figurou v učeneckých episodách Faustových, tvořících jen součástku jeho kosmického dramatu. Zde vedlejší po-

stavy nejsou než arabeskami, propracovanými s libovolnou podrobností či povšechností a často bez přesné spojitosti s ústředním hrdinou tragedie, kdežto v krajně důmyslné a logicky raffinované stavbě her Ibsenových všecky osudy jsou vzájemně zadrhnuty a tragicky spleteny: Ibsen nezná vůbec figur zbytečných.

Avšak, buď jak buď, Wagner preformuje Tesmanův typ s mrazivou přesvědčivostí, ba prakořeny kulturní polemiky, která organisuje obě postavy, vyrůstají ze stejné půdy. Goethe i Ibsen — a biolog myšlenek uvedl by asi Heina jako zprostředkovatele těchto idejí — živili v nejhrdějších hloubkách svých bytostí renaissanční sen o člověku souměrně rozvitém, jehož veškery schopnosti a síly sjednocují se ve vyšší, harmonické a tvůrčí lidství. Konečný cíl pyšné té touhy byl týž: jest podružné, že široký a klassický genius Goethův ztělesnil obrodnou svou tužbu mnohonásobně a výmluvně v lyrice, v dramatické básni, v románě, kdežto zdrželivý a přechodný duch Ibsenův prozradil ji s cudnou a zajíkající se smělostí jen v posledních perspektivách „Císaře a Galilejčíka" a v plachých tuchách Rosmerových. Wagner i Tesman jsou však pravými protinožci této svrchované koncepce obrozeného člověka: odborníci proti nově pojatému „uomo universale", zakrslí intellektuálové proti harmonii všech sil, řemeslníci neplodné učenosti proti jednotě schopností poznávacích, kombinačních a tvůrčích. Goetheova odvaha, s kterou v „Pra-Faustu" pranéřuje takové ochuzení a zploštění lidství, má kulturně kritické pathos: celá věda XVIII. věku, filosofie či dějezpyt, filologie či bohosloví, zalidněna byla Wagnery. V sarkastickém učiteli a enthusiastickém příteli z dob „Pra-Fausta", v Herderovi poznává, Goethe skutečnou povahu Faustovskou, které vášeň poznání

nikterak nekomolí plnost lidství, a právě jako kreslil svého doktora Fausta z prvních titanských výjevů velmi věrně dle štrasburského Herdera, tak ztělesnil v grotesce figury Wagnerovy vše, proti čemu Herder v německém vědeckém odbornictví brojil s celým přívalem obrazné své výmluvnosti a se vší srdnatostí volajícího na poušti. Kde však viděl Herder jen zásady, dogmata, bludy, zjevila se Goethovi hned zaokrouhlená postava, karrikatura lidského osudu, domyšlený a plný typ.

K nejkrásnějším nadějím opravňující famulus Faustův nepohrdá sice obecným vzděláním vědeckým, které nemůže naukovému pracovníku, alespoň na počátku karriéry škoditi: natahuje ouška, když slyší domnělý přednes řecké tragedie; má zájem pro rhetoriku; není neobeznámen s demonologií; ale v podstatě jest odborníkem — první díl básně představuje v magistru Wagnerovi učelivého adepta kritického dějezpytu, v druhém pak vystupuje professor doktor Wagner jako metafysický chemik. Kritický dějezpytec Wagner postupuje tesmanovsky: pachtí se, supaje, po prostředcích, jimiž by se dostal k pramenům historického poznání; jako neohrabaný čmelák lítá od pergamenu k pergamenu, od knihy ke knize, věře, že bezvadná heuristika a vyčerpání látky zaručuje skutečné proniknutí minulosti. Rozkládá život a dění v nepatrné součástky dle povahy pramenů a skládá pak mrtvé stavivo pracnou rukou v nahodilý celek: jakou nedůvěrou naplní jeho sprostnou dušinku Faust, když zamítá toto kouskovité poznání a volá vášnivě po celistvé intuici, která zmocňuje se minulosti srdcem, citem, tuchou a odvážným dohadem, slovem jednotou osobnosti! Odborníci budou vždy nenáviděti intuici; tento irracionální prvek, jehož nelze získati sebe důkladnějším studiem a sebe čistší methodou, jest

přepychem, ano zpupností. Plnou a výhradně vědeckou pravdou zůstává jenom onen úhrn znaků a prvků, které umí postřehnouti oko pilného — a především diplomovaného — odborníka; ostatek neexistuje: quae non in actis, non in mundo! Proto se dívá Tesman tak nedůvěřivě na Lövborgovu knihu „O kulturním vývoji budoucnosti", proto potřásá Wagner povážlivě svou noční čapkou, když mu Faust vyvrací zásady jeho pramenného studia . . . jací to odvážlivci podkopávají vážným naukovým pracovníkům půdu pod nohama!

Ale jak Tesman tak Wagner věří pevně dále, že u nich samých jest pravda — odborník vůbec věří velmi pevně, především v sebe. Klikatým bleskem očisťujícího posměchu osvětlil Goethe optimismus vědeckých řemeslníků poznání ve verších, vložených do úst Wagnerovi.

„To, prosím, velké pobavení,
se vmyslet v ducha doby ve svém snění,
zřít, kterak před námi kdy myslil moudrý muž,
jak přived našinec to mnohem dále už."

Tento důvěřivý optimism, jenž kontrastuje tak krvavě s pessimistickou skepsí předchozích slov Faustových, jest pouhou formou prostoduchého egoismu, který u nejednoho odborníka se stupňuje v sobectví násilné a dotěrné. Wagner i Tesman se netáží pouze „Co jest vědecká pravda?" a neodpovídají jen: „Toliko to, co my jsme dovedli zjistiti," nýbrž jsou ochotni postoupiti dále a dáti na otázku po smyslu dosavadního vývoje, rozhodnou odpověď: „Lidstvo zápasilo, bloudilo, vraždilo a proklínalo se jen proto, aby z bludů a pověr, násilností a hrůz zrodila se naše osvícená, rozumná, pokroková doba, jejímž svědomím a kulturním součinitelem jsme my, doktoři filosofie a professoři dějin vzdělanosti, slo-

vutní pánové Wagner a Tesman.“ Goethe, přesvědčený evolucionista, uznal za nutné nastaviti zrcadlo evolučnímu opičáctví, které vývoj kultury vede až k sobě samému. V tom podává mu ruku evolucionista ještě radikálnější, jenž mnoho se stýkal a nenáviděl s wagnerovstvím a tesmanovstvím: Bedřich Nietzsche.

Čteme-li první dvě „Nečasové úvahy“ hodně pozorně, ujde nám sotva, kolikráte se tam vracejí podobizny famula Wagnera a docenta Tesmana: jest jich použito při fysiognomických studiích na thema Davida Strausse, řemeslníka poznání, počestného občana, utěšeného optimisty; doprovází je břitkým kommentářem poslední odstavec jednající „o užitku a škodě historie pro život“, kde se mluví o optimistickém pojetí dějinného vývoje a zbožňování hrubých přítomných fakt. Celá mladistvá prudkost argumentace Nietzschovy prozrazuje, že břitký útočník zápasí za věci svého srdce proti svým nepřátelům; že jest kresleno dle modelů lipských, bonnských, basilejských; že polemika založená ideově se postupně mění v dramatickou kresbu postav a typů. Nejde o pouhou episodu, kterou přece zůstává Wagner ve „Faustu“: Nietzsche se zvolna dobírá osudových motivů své zevní existence. Boj s Wagnery a Tesmany, kteří před dvaceti roky se mu vysmívali a dnes se na jeho „nauku“ habilitují a stávají ordináři, provází jeho život: na tuto tragickou zápletku nesmí ani přírodopisec tesmanovštiny zapomenouti.

III.

Uprostřed dobrodušných a titěrných let, v nesourodé společnosti nahodilých hýřilů, mezi dvěma ženami, z nichž jedna jest plavou tygřicí připravenou ke lstivému neb vražednému skoku a druhá ti-

choučkou popelavou domácí kočkou předoucí povzbudivě, tváří v tvář svému bytostnému soku a protichůdci, vždy a všude, projevuje Jörgen Tesman neumořitelný a blahovolný pud družnosti. Dohodne a smluví se s každým, aniž by musil cokoliv sledovati ze svého mínění a své osoby; připustí s dobráckou ústupností nahodilou pravdu toho, s kým právě hovoří; odhodlá se, jako dobře vychovaný občan a jako křesťanský stoupenec zlaté střední cesty, modliti se s nábožnými, hýřiti s prostopášníky a litovati s kajícníky. Nemá hran a proto nenarazí; nemá příliš pevné a tuhé kostry, i může se snadno přimknouti; příroda i společnost vydala jej v malém příručním formátě, takže kde kdo vstrčí jej lehounce do kapsy. Pud družnosti přenese nevinného plebejce přes zející rozsedlinu útrpného opovržení, kterou jej od sebe oddělila deklassovaná aristokratka Hedda; pud družnosti usnadní mu přátelsky se chopiti pěstěné a studené ruky soudního rady Bracka, již vztahuje pouze úskok věřitelův a výpočet dona Juana; pud družnosti nutká jej, aby byl společníkem Ejlertu Lövborgovi, ačkoliv vrozený strach mohl ho varovati před společností, kde v očích vlastních i v úsudku světa bude hráti úlohu nedůstojnou; pud družnosti doporučí mu, aby se nad mrtvolou Heddinou spřátelil s paní Elvstedovou, která se mladému kandidátu hodila za sentimentální milenku, a kterou nadějný pan professor míní povýšiti na svou spolupracovnici.

Jörgen Tesman nechce být sám, nedovede být sám. Idee, jež rozpřádá, podpírá důkazy a ověřuje naukovým materiálem, nejsou naprosto jeho výhradním majetkem, nýbrž všeobecným statkem doby a společnosti, která bodrého učence vykájí řídkým svým mlékem: proto hřeje Tesmana jistota, že někdo myslí s ním, případně za něho. Dílo, jemuž

svědomitý badatel zasvětil svůj čas a svůj důmysl, nesmíte, probůh, pokládati za cosi egoisticky uzavřeného, za pouhý otisk jeho osobnosti, za holý výsledek jeho života. Zcela naopak. Každé pravé odborné dílo — poučil by vás pan professor Jörgen Tesman — shrnuje ovoce náležitě rozdělené práce celého učeneckého stavu: jedni vytkli problémy, jiní ukázali methody, třetí vydali prameny, čtvrtí podali jejich kritiku, pátí je excerpovali, a konečně jiní materiál soustavně srovnali; jest naprosto lhostejno, kterou práci jsem konal já a zda jsem k ní přistupoval s těmi či oněmi předpoklady; mohu být jen vděčen, pracoval-li kdokoliv se mnou, a naopak jsem hotov každou chvíli pokračovati v práci cizí a rovnati i vydávati papíry jiných učenců.

Rozvážlivý duch s takovým zralým a důkladným smyslem pro organisaci naukovou byl by se prašpatně hodil do století, kdy věda jako umění neb jako filosofie se pokládala za výraz osobnosti, a kdy učenec stavíval si svou architekturu od základů až k hřebenu střechy sám, mlčky, s trochou egoismu a misanthropie. Avšak, bohudíky, Jörgen Tesman jest naším současníkem a bude tedy platným činitelem ve vědecké byrokracii, která si na věčné časy a s neobmezeným ručením zpronajímala všecko poznání. Poklonili jsme se mu již jako budoucímu řediteli vědeckého semináře, jako nadějnému redaktoru odborné sbírky, jako význačnému členu akademie: všude bude podílníkem hromadného myšlení, organisátorem cizích názorů, dobře zapracovaným úředníkem kulturně historického ressortu, a seč budou jeho síly, pomůže hasiti výbuchy a požáry nespoutaného individualismu ve vědě, dle osvědčeného hesla: jeden za všecky a všickni za jednoho! Zda vzpomene si potom, obklopen kollegy, žáky, stoupenci, maje po boku spolehlivou spolupracovnici

paní Theu, cítě se bezkřídlým dělníkem ve spořádaném státě vědeckých termitů, na někdejšího svého konkurrenta, neblahého Ejlerta Lövborga, který přemýšlel a rostl, tvořil a bojoval proti rozkladu své bytosti v samotě, daleko od knihoven a archivů?

Ejlerta Lövborga posílá Ibsen vysoko na sever do říše tvrdého mlčení a ocelového nebe, aby tam stranou od lidí a od společenských konvencí, sám na svou pěst přemyslil své záhady, přezkoumal své hodnoty, přetavil své znečištěné rudy. Tam, kdesi „nahoře" vidí Henrik Ibsen, rozený samotář a zásadní misanthrop, jakousi zvláštní možnost mravního přerodu a hlubšího ponoření se do opravdového lidství: tam jde si pohovořit Brand s Bohem, tam vyhraní se Gregers Werle v zoufale důsledného dona Quijota idealismu, tam utíká se Rosmer, aby našel jistoty, které zušlechťují člověka, ale vraždí jeho štěstí, tam ztrácí se ironický dobrodruh Ulrik Brendel. Co na Ejlertu Lövborgovi jest kladného, zrodilo se právě v samotářské přísnosti, v protispolečenské a nedružné opuštěnosti: v ní vyrostl vysoko nad odborníky v intuičního myslitele, v ní vzepialo jeho věcné poznání křídla ke kulturní tuše, v ní proměnil se nespolehlivý a úpadkový nevolník smyslů a náhody, jemuž dotud žena byla rozkladným nebezpečím, v dárce mravní jistoty i tak nesvobodné dušce, jakou jest paní Thea Elvstedová. Nepřeceňujme Ejlerta, jemuž jako všem postavám „Heddy Gablerové" jest přičiněn živel tragikomický; není to hrdina, ježto podlehne v prvním okamžení, kdy přerod jeho osobnosti měl býti dramaticky přezkoušen — leč přece nelze přehlédnouti, že jím Ibsen protestoval proti stupidní družnosti a vědecké byrokracii Tesmanově.

Před našimi zraky, ve vysokých oblastech čirého a zředěného vzduchu, v krajinách velehor-

ských, kde jsou linie zjednodušeny, a kde vše pohyblivé tuhne v tragickou plastiku, zmonumentalisován byl tento protest osudem Nietzschovým. Statečný zápas provázený zjitřeným hněvem a rozmarnou vervou — na počátku; bolestné odcizení a tragické zamlčení vlastních nezacelených jízev — uprostřed; svévolný a osvobozující smích svrchovaného a vyléčeného aristofanika — jako finale: toť tři etapy Nietzschova boje s tesmanovštinou. Jako Goethe, jako Ibsen zjistil i učený syn pedantské rodiny farářské a vzorný epigon filosofické školy Ritschlovy, že Jörgen Tesman nebydlí kdesi mimo hranice jeho duchovního království, nýbrž že se skrývá v sluji jeho nitra dobře ohrazen náspem pramenných studií a textové kritiky.

Ba zprvu bonnský a lipský magistr zdá se býti nadšen uniformou tesmanovskou, kterou staví tak na odiv na počátku tragické korrespondence s Ervínem Rhodem. Není to pouhá palaistra budoucího zápasníka, vrhá-li se mladý doktorand a professor přehorlivě do odbornické práce — jest přímo uspokojen a vyplněn těmi různými „analecta", „beiträge", „indices", kde jako vosy nad spadlým a uhnívajícím ovocem bzučí učené citáty, kritické varianty, trochu procovské odkazy a poznámky... oba statní učeníci Ritschlovi mají zřejmou a svornou radost ze své dočasné tesmanovštiny. Nepotlačují ani nižších, ale u Tesmanovců nezbytných pudů, pudu pro karriéru a pudu družnosti; jakási hodnost mladých uspokojenců klene se odpolední pohodou nad jejich osobními projevy.

V Basileji zdá se býti nastraženo vše, aby mladičký ordinář klassické filologie ztesmanovštěl, leč právě zde zahajuje Nietzsche rozhořčený svůj zápas. Zkrotí všecek utěšený optimism zeleného mládí, proti němuž dosud marně se bránila zevně aplikovaná

nauka Schopenhauerova. Léčí se z upokojeného odbornictví ostrou kritikou kulturního filistrovství, v kterém zjišťuje dobovou nákazu. Ovládne filologa a empirika filosofií a dějinnou institucí i za cenu, že se „kompromituje" mezi učenými kollegy. Stlačí pud kariérní až na bod mrazu a přemýšlí, jak by prchl čestně z university a od katedry. Heroisuje a odlidšťuje, ba posléze plení ve svém nitru pud družnosti, který přes idól Thelemy a přes touhu po přátelství dvou tří lidí se ztrácí úplně; vyhýbá se člověku a jeho příbytkům, děsí se přítěže pevného bytu a příšery města; zavrhuje dialogický výraz jako pouhé nářečí a osvojuje si za mateřštinu monolog. Někdejší přátelé, jejichž hlas přicházející z hloubky, zdá se Nietzschovi nesrozumitelným, oznamují mu sňatky, zrození svých dětí, karriérní svůj postup . . . a Nietzsche, ne již odborník, ne již filolog, ne již professor, žije ve věčném svazku se Samotou, v jejíž upřených očích čítá hodnocení a soud svého díla.

Avšak Nietzsche, obdivovatel všeho tragického, miloval pouze vítězství, která byla krvavá a cenil si toliko hodnoty, za které zaplatil obětmi; proto zakládal si nejvíce na překonání R. Wagnera, na přehodnocení Schopenhauera, na vyvrácení romantiky. I naprostá emancipace od lahodného závětří tesmanovského, kam ukládávalo oddanou hlavu jeho důvěřující mládí, stála Nietzscha krvavé žertvy. Listy posílané Rohdeovi prozrazují to s tragickou praegnancí. Nietzsche cítí rok za rokem jistěji, že ztrácí něco více než přátelství; sama možnost porozuměti si alespoň s jedním člověkem vlastního typu, jenž neobětoval mravnímu vývoji důvěrné teplo svého lidství, uniká mu jako proudící voda. A konečně přece musí Nietzsche, hrdina přátelství, poznati, že již nesnese ani tu malou lásku odbornické a statické tesmanovštiny, kterou má Rohde sám,

člověk širého zoru a myslitelského posvěcení, ale přece jen filolog . . . a v této chvíli, kdy se Nietzsche cítí tak nadlidsky sám a opuštěn, tak vyšinut ze všeho člověkova zákonu a řádu, tak protipřirozeně zbaven oné životní lži, která usnadňuje bytí a strádání na této nehostinné planetě, zamlčí se hrůzou a steskem.

Ale ježto jeho bohem byl Dionysos, plesající rozmarně a divoce, když si byl uvědomil tragické hloubky bytí, osvobodil se Nietzsche i tuto od temně zádumčivé nálady smíchem a rozmarem satirské hry. Roku 1873 vystavil ovšem Tesmanům v první „Nečasové" cestovní pas provázený jízlivým popisem, po deseti letech složil jim náhrobní nápis, jenž však není pouhým epigramem, nýbrž celistvou básní. Najdete hrdý a svévolný ten epitaf, nadepsaný „O učencích", v druhém dílu řečí Zarathustrových, v té jižně barvité a horsky vonící kytce zázračného léta, kdy kol dokola zrály a pukaly fíky, kdy pod cypřiši kvetly růžové keře, a kdy uprostřed lesa na louce zelené dívky laškovaly s neviditelným Kupidem. A tenkráte, zpívaje veselé pohřební písně kněžím i básníkům, soucitníkům i vzdělancům, Nietzsche nezapomenul ani na Tesmany, jejichž stín kdysi býval i jeho stínem. Jaké to capriccio žertu a přísnosti, kolik tu kovových zrcadel, zachycujících důstojnou tvář našeho přítele Jörgena vždy v nové zkřivení!

Zarathustra procitá ze sna, z něhož nedovedla ho vyrušiti sebevědomá ovce, ohryzující břečťanový věnec na jeho hlavě a popírající, že Zarathustra ještě je učencem, ale děcko, které si hraje u hlav spícího mudrce a rudé máky a tvrdé bodláčí pozdravují přece procitajícího jako učence. A jak si Zarathustra protírá své velké a modré oči, rozpomíná se na svůj pobyt v domě učenců, odkudž odešel, přiraziv

dveře za sebou. Na jejich zaprášené světnice a na chladný stín, v němž sedají chladně. Na to, jak zevlují pouze na cizí myšlenky, na to, jak zlaté zrní mění v šedivý prach a velký život v drobná říkadla a pravidla. Na jejich obratnost a opatrnost, na jich vynalézavost a nedůvěru, na jejich opatrný jed a jejich falešné kostky.

„Jsme si navzájem cizí, a jejich ctnosti jsou mi ještě více proti chuti než jejich falše a falešné kostky.

A když jsem u nich bydlil, bydlil jsem nad nimi. Proto ke mně pojali zášt.

Nechtějí slyšeti, že jim někdo kráčí nad hlavami, i položili dříví a hlínu a kal mezi mne a svoje hlavy.

Tak zdusili ozvuk mých kroků; a nejhůře byl jsem až dosud slyšen nejučenějšími. —

A přece jim svými myšlenkami nad hlavami kráčím, a kdybych i na vlastních nepravostech kráčel, byl bych přece nad nimi a nad jejich hlavami.

Neboť lidé si nejsou rovni; tak hlásá spravedlnost. A co chci já, oni by nesměli chtít!“

Takto zpíval Zarathustra procitaje; co nám brání, abychom jeho veselý žalm i se všemi ornamenty a obrazy nevepsali a nevryli do náhrobního kamene pana professora Jörgena Tesmana na věčné časy? Odpočívej tam, zasloužilý tupče a slovutný odborníku na svých hodnostech a poctách a pod verši a podobenstvími Zarathustrovými snuj svůj blažený poslední sen o nových pramenech k poznání domácího průmyslu ve středověku!

IV.

Když Jörgen Tesman se vynořil na scéně, zapředl jej realistický symbolista do srdečně bodrého rozhovoru s pobožnou a trpělivou tetou Julou: bylo mu tak bezpečně a domácky v příkladném ovzduší jeho spořádané mladosti, které jej náhle oválo levandulovou vůní. Pak po celé čtyři akty cítil se Jörgen v mělčinách své duše velmi nevolným, neboť Hedda — stále ještě Hedda Gablerová a nikoliv Hedda Tesmanová — mluvila s ním řečí, které rozuměl jen napolo: pod každou její větou rozvíralo se záhadné propadliště myšlenkových reservací, za každou poznámkou zela podezřelá zámlka, již Jörgen, jinak vycvikovaný v epigrafice a hermeneutice, nedovedl za živý svět dešifrovati; každé tvrzení vázáno bylo řadou utajených podmínek, kterých se prostoduchý positivista nemohl naprosto dobrati. Konečně v samém závěru tragédie přiblížil se k Jörgenu Tesmanovi opětně kdosi, s nímž si vědecký odborník a prostý středocestník zase výborně notoval: dialog se spolupracovnicí, paní Theou Elvstedovou začíná, ale jest tak málo dramatický, že mu Ibsen nevěnuje ni nejmenší pozornosti. Tím lépe se v něm líbí Jörgenovi, jejž naopak dramatické dialogy vyrušovaly z práce a z badání: teď nehrozí mu ni nejmenší nebezpečí.

Thea Risingová značila před lety jakousi plachou episodu ve vedlejších chvílích nevinné prázdně Jörgena Tesmana; byla ta předehra naprosto bezelstná. Tehdy snil snaživý karriérista o ženě, která by ho společensky povznesla a byl proto velmi obezřetný při ženitbě, již pokládal za prostředek k vyšvihnutí se; učenci plebejského původu ženívají se zpravidla ze ctižádosti. Jako většina jeho kollegů v úřadě a v osudu

musil však i Jörgen Tesman nahlédnouti, že pochybil; již na svatební cestě po archivech a knihovnách pocítil, jak by mu především bylo potřeba *spolupracovnice*. Nezasvěcený laik sotva vytuší, jaké důvěrné a teplé kouzlo vane pro Tesmany a Tesmánky z tohoto slova a pojmu, jež dlužno pojímati v jiném smyslu, než v onom lapidárně patriarchálním, jaký mu dala bible a puritánství. Jsou Tesmanové, kteří zdar učenecké existence činí odvislým od tří nezbytných pomůcek: od důkladného lístkového katalogu, od přesně fungujícího psacího stroje a od spolehlivé spolupracovnice (— a aby byla spolehlivá, doporučuje se ověřiti vztah k ní oddacím listem). Někteří Tesmanové dávají před spolupracovnicemi přednost assistentům; zapomínají patrně, že u těchto zřízenců stále straší nebezpečí vzpurného individualismu, které u dobře ovládané spolupracovnice jest naprosto vyloučeno.

Jak nedocenitelných služeb lze se nadíti od takové spolupracovnice při ústředním úkonu vědeckém, jímž jest nesporně sbírání materiálu! Odosobněná ta dáma bude přesně dle methody velitelovy vypisovati a excerpovati jak prameny, tak literaturu na lístky stejnoměrně sříznuté; bude cedulky udržovati v abecedním pořádku a v methodické úpravě; bude na pravé místo zařazovati výpisky nově získané; neopomene vytříditi a stranou odložiti materialie, jichž bylo již použito. V dějinách vědy jsou zaznamenány již příklady důmyslné vynalézavosti a obětavé podnikavosti ženské, které jímají až k slzám: zatím co pan pracovník mobilisoval beány svého proseminářе a kadety svého semináře k sbírání materiálu, vyučila paní spolupracovnice svou kuchařku a služku vedle nakládání ovoce a převařování másla také v ovládání lístkového katalogu a v opatřování výpiskových cedulek — a hle, duchové domácí, na-

daní pudem pořádkumilovnosti, zvítězili v soutěži nad vědeckým tovaryšstvem! Paní Thea dle příslušných excerptů pořídí dokumentární poznámky pod čáru; přepíše několikrát text a při tom dá pod rukou některým odstavcům lehčí a lahodnější formu; zpracuje dvojí rejstřík, osobní i věcný; zúčastní se při obstarávání korrektur. Toť vesměs činnost ryze věcná a přísně neosobní, jak předem bylo mlčky ujednáno: žena, která by chtěla jakkoliv prováděti hříšný a trestný pych osobního projevu, musila by býti ze spolupracovnictví vyloučena; rozumí se, že pouze v zájmu přesné vědy. Jörgen Tesman, jenž si poměr k ženě tak jako vůbec poměr ke světu úplně zmechanisoval, netuší arciť, že v Theině účasti na jeho řemeslně naukových podnicích skrývá se kus bolestné resignace. Že Thea vzala jím jen za vděk. Že spřádala kdysi vyšší a smělejší sny o soužití s mužem. Tam nahoře, v manželském vězení, čestném před lidmi a bezectném před vlastním srdcem, nadešla jí jednou, za náhlého rozsvícení polární záře, chvíle, kdy byla inspirací. A inspirace muže ženou jest tak kladná, hrdinská forma života, kterou pojem spolupracovnictví ženina s mužem rys za rysem karrikuje. Tehdy Thea Elvstedová byla družkou Ejlertovou: maličkého popelavého skřivánka ukrytého v střízlivé šedi brázd zdvihl Lövberg jako silný vichr a nesl jej k oblakům: zkřehlý pták pocítil, že i on má peruti. A jak tíkal, jak zpíval, jak se třepetal náhlým vědomím letu a zpěvu, uvědomoval si Ejlert, který sám dul křidélka skřivánkova, že jest jaro — ale sotva vichr - Lövborg zatoužil vzdouvati peruti orlovy, (— Hedda byla ovšem orlem dravčích instinktů, ale instinktů zvrhlých ve zlou a křečovitou karrikaturu) a nedbal již o ubohého popeláčka, padl skřivan k zemi omrzelý a raněný. Jaký div, že vzal za vděk Jörgenem Tesmanem, jenž ho velikou a masitou

rukou zahříval a jenž mu vykázal malou klícku, aby z ní zpíval při škrtání pera svého mistra a pána? Nenapravitelný feminista Ibsen obžaloval i figurou Thei Elvstedové, stačící právě jen k inspiraci velmi primitivní, společnost, že odpírá ženě možnost plného vyžití . . . bohužel, žijeme všichni v době, která ženy zrozené k inspirátorství degraduje na pouhé spolupracovnice, když zoufajíce nad svou nevyužitou silou, byly předem resignovaly a slevily se všech tuch lepšího ženství.

Ničemu nerozumí tesmanovština méně a nic nepomlouvá nenávistněji než inspiraci, tuto blíženku jiné své přítelkyně, intuice. A dokonce: jak mohl by býti učenec inspirován ženou? Lze snad cosi podobného připustiti u výtvarného umělce, který od milované a obdivované ženy přijímá formy, pohyby, úsměvy, jakožto reální prvky svých výtvorů, nebo i u básníka, zaznamenávajícího v lyrice své citové vztahy k milence a k ženě a zobrazujícího v románě pod maskou několika rekyň materiální pravdivost oné ženské bytosti, kterou nejlépe zná. Avšak jaké pak ženino působení na učence, jenž přece jest vzorem pracovníka neosobního? Na učence, který pracuje dle materialií a nikoliv dle modelů?

Nestrachujte se ani maličko, pane professore Jörgene Tesmane, že vám hrozí od ženy inspirace; takové příšery nepřekročí nikdy čarodějného kruhu vašeho positivistického mechanismu, a vás nečeká zlá sudba onoho tragického Řeka, o němž vypráví Plutarch, že odešel do moře, ježto žena vnikla do jeho posvátného tajemství! Inspirace, která obrozuje smysly, přetváří schopnost nazírací, proměňuje člověka trpného a přijímajícího v činorodého tvůrce, není bohudíky pomůckou naukového řemesla, nýbrž milostí osudu . . . avšak vyrostl-li kdo v pouhého odborníka, vyloučil se předem a navždy z této mi-

losti. Našel náhradu v nehnutém závětří pravidelného mechanismu, našel klid v odměřené práci mozkové, podobné úkonu zažívacímu, našel slávu v nudných hodnostech cechovních.

Ale až v den odplaty a soudu procitnou všichni Tesmanové i se svými spolupracovnicemi pod náhrobky obtíženými tituly a emblemy, co poznají potom tito mrtví? *Poznají, že nikdy nežili.*

Pan na severu.

První kniha, kterou se divoký a temný, zádumčivý a dobrodružný kouzelník severský, Knut Hamsun, zmocnil srdcí a nervů čtenářů v Čechách, byl jeho román „Pan“, záhadná a toužebná báseň v próse o lese a moři, horách a zvěři, lásce a smutku. Za sedmnáct let, jež uběhla od průkopného překladu Kosterkova, Hamsun, zejména Hamsun své první periody tvůrčí, zdomácněl u nás takřka. Ale třebaže uveden k nám zatím jeho strhující „Hlad“, tento výbojný výkřik pudově vitální tragiky, třebaže zaplakala i českým slovem jeho horoucí píseň silnějšího nad smrt milování „Viktorie“, třebaže také do sobeckých lží naší bohémy se zařízl satirický posměch jeho přímé „Nové země“, třebaže nezůstala v Čechách neznámou jeho nejkrvavější zpověď „Mysterie“ — přece „Pan“ doposud jest u nás milován a uctíván jako nejvlastnější dílo Hamsunovo. A to plným právem.

Útočný a vzpurný individualism Hamsunův, mezi jehož tmavými a tuhými kořeny se paradoxně splétá selský původ i moderní intellektuální nadčlověčství, pyšně severské germánství i vlivy náboženského vzdoru, zděděného po protestantských

předcích, vybíjí se v jeho románovém tvoření hned urputnou negací, hned vášnivým kladem. Urputná negace Hamsunova: barbarsky bohatý vyznavač pudového života, nenasytný piják smyslových sensací, „sedlák in excelsis“ přichází do záludných středisk odvozené, chudě intellektuální, pokrytecky mravné civilisace, která jej chce svésti křehkým půvabem koketních svých žen, otráviti lesknoucím se jedem svých drobných raffinovaností, pokořiti vábnou lží literární své slávy, — ale severský Samson, jehož sny stále blouzní o jedné útloboké, vonné a mučivé městské Dalile, zatřese sloupy vší té kultury, ironisuje drsně její rozumově i mravně vychovanou spořádanost, karrikuje celý ten drobný a neklidný svět nervosních trpaslíků. A proti tomu vášnivý klad Hamsunův: syn temné a studené severské půdy, jejíž vůně vyplňuje mu lačně slídící nozdry, jejíž chut sládne mu opojně na drsném patru, jejíž vláhu a mízu cítí kolovati v žilách, vrací se prudce k rodné zemi; ztotožňuje se s ní a zbožňuje v ní sebe sama; stupňuje v nenasytném styku s touto věčnou milenkou život své obraznosti, svého nervstva, svých smyslů; obrozuje se denně a zakládá jakési nové pantheistické náboženství, kde poznání a rozkoš patří ke kultu, kde před oltářem slunce a moře modlí se silný skeptik na bílých ňadrech usínající milenky, a kde silný lovec přináší k oběti hrdé paradoxy, které zastřelil na strmých cestách myšlenky.

Ve většině Hamsunových knih jest každá z těchto obou dramatických sil, centrifugální zápor neb středosměrný klad, osamocena a odpoutána. Proto píše Hamsun jednou romány trpce satirické a nesmiřitelně misanthropické, v nichž jeho analysa chutná žlučí, jeho drobnohledná psychologie mění se v raffinované bodání jehlami, jeho chemie povah a citů přechází v alchymii temné zloby. A po druhé zpívá

Hamsun skoro hymnicky slávu a krásu země, koupající se v barevných mořích a vystupující z lázně do duhového pláště prozářených mlh, vypráví slohem pohádkovým o ztajených pokladech lidského srdce a snu, v nichž každý zevní popud se přebrušuje ve svítivou hlať, stává se zbožným epikem přírodních božstev, vymýšlí nevýslovně opojné báchorky o lásce ženině, která nese na nejměkčích perutích osud ztraceného muže přes oceány a přes hroby.

Ale v autobiografickém „Panu", který nemá nadarmo formu deníkovou, Hamsun dovedl obě protikladné tendence svého vnitřního života spoutati v jediný dramatický děj. Záhadný příběh jeho lesního a přímořského samotáře, lovce a poustevníka Tomáše Glahna, který v nočním mlčení pobřežního hvozdu vidí vstávati pohanská přírodní božstva, a jenž své germánsko-řecké bohy opouští pro marné milování s bílými ženami — příběh ten určován jest prudkým zápasem onoho vášnivého kladu a oné urputné negace. Hamsun umí to promítnouti stejně tragicky, kde staví v kontrast maloměstskou nicotu jízlivě narýsované společnosti bezvýznamných lidiček sirilundských a vznešená kouzla pantheisticky obdivované přírody severské, jako kde vypráví v intensivním svém impressionismu o dvojí lásce poručíka Glahna k přírodní samozřejmé ženě Evě a k Edvardě, rozmarné a složité dívce, v níž ženství jest přepodstatněno a otráveno kulturou. Pro tuto dvojí, velmi citlivou polaritu jest „Pan" knihou nejhamsunovštější. Není dojista zbytečno, přichází-li k nám nyní v druhém, básničtějším, odstíněnějším překladě, jehož původce, Gustav Pallas, prokázal své právo tlumočiti a vykládati Hamsuna dvěma studiemi o tomto velkém severském problematiku a zároveň napial všecky síly, aby byl práv Hamsunovu vzdutému a zpěvnému lyrismu.

Poručík Tomáš Glahn jest pravá postava hamsunovská. Má svěží primitivismus synů přírody, jejich čerstvou smyslovou vnímavost, jejich neomylnou schopnost porozuměti šeptavé mluvě rostlin, povětří, zvěře, má jejich prudký a nezdolný pudový život. Ale při tom jest to člověk raffinovaný až k chorobnosti; na jeho nervech hrají převratné rozmary a hořečné nálady divoké staccato; jeho mythotvorná obraznost stupňuje se občas v hallucinace; jeho touhy kolísají v nezdolných krajnostech. Duše oddaná a zrazená, dobrodruh marných lásek a pantheistický eremita, zraněný sarkastik nebezpečného výsměchu a plaché dítě, odkázané na nesmírnou potřebu něhy. J. V. Jensen, jenž nakreslil geniálními rysy podobiznu obdivovaného Hamsuna, spatřuje tu jedinečnou schopnost přehoupnouti se od divošského sedláka k modernímu člověku; těžko říci, od koho má Glahn větší podíl. Tento problematický Severan opustí lidi, aby se zcela sjednotil s lesem, s mořem, s polární nocí a skutečně vyžívá teprve v tomto vášnivém styku plnost své existence, najde i ženu, která jest pouze přírodou, oddáním se, pudovou a smyslovou pravdou, najde na kožešinovém loži své lesní chatrče Evu, která mlčí a usmívá se záhadně a posvátně jako vonná půda, jež přijímá sémě, zatím co rackové křičí na moři.

Avšak Tomáš Glahn nevystačí tímto oddáním se přírodě, bohu a ženě; hamsunovská urputná negace domáhá se u něho práva. Ze samotářské chaty, kde jej ukolébá les a probouzí mořský příboj, cítí se puzena mezi lidi, trpaslíky a banální sobce, do cinkotu punčových sklenic a do prázdného smíchu dívčí společnosti; chodí si tam bez ustání pro posměch a pro ponížení, pro uvědomění svého barbarství a pro pocit společenské křivdy, páchané na bezbranných. I tento cizí, různorodý, výsměšný svět ztělesňuje se mu v ženě, ale to již není mlčící a usmíva-

jící se pud jako Eva: toť nervy pokoušející jej v paradoxních rozhovorech, toť všecka koketní hra dívčího rozmaru, dívčího ukrutenství, dívčí zchytralosti, poloslečna, poloměšťačka, nestálá a zrádná Edvarda, jedna z těch žádoucích a nedosažených žen, jimiž osobní zažitek Hamsunův zalidnil celou řadu jeho románových knih. Glahn touží po Edvardě jako touží lovec po zjemnění, sedlák po princezně, drahokam po brusu brusířově. Ale také Edvarda prahne v spodních hloubkách svého srdce po Glahnovi: její kultura chce se vykoupiti přírodou, její křehké ženství sní o noci na kosmaté hrudi myslivcově, její věčná hravost ráda by našla jistotu v pudovém uklidnění. Ironicky bolestný souboj obojí touhy, Glahnovy pokojné a zádumčivé a Edvardiny svévolné a ukrutné, dává knize většinu děje a Hamsunovi mnohonásobnou možnost uplatniti umění v dialektice nervních i smyslových rozmarů, leč chvílemi za dialogem, prosyceným posměchem a koketerií se proderou slzy, a čtenář chápe, že před ním se rozvírá román tragický, jehož prohry se platí, jak učinil Glahn, celým životem. Hamsun jest virtuos podivuhodné a účinné nesouměrnosti: kdežto v popisných passážích rozvedl daleko šíře oblast přírody, lesa, vášnivého kladu, rozpřádá v dějových partiích urputně negativní příběh lásky k Edvardě, ke kultuře, k milostnému zničení. Pouze na jednom, na dvou místech střetá se v románě dvojí láska v napiatém konfliktu, v závěru knihy nad čerstvým hrobem Eviným zavřel deník Glahnův tragedii tu do slov až biblicky prostých a mocných:

„Dívka milovala pána. Proč? Zeptej se větru a hvězd, zeptej se boha života, neboť nikdo jiný to neví. A pán byl jejím přítelem a milovníkem; ale neminula doba, jednoho dne spatřil jinou a jeho mysl se obrátila. Jako mladík miloval svoji dívku.

Nazýval ji často svým požehnáním a svým holoubkem, a ona měla žhavá vlnící se ňadra. On řekl: Dej mně svoje srdce! A ona to učinila. On řekl: Smím tě o něco prositi, miláčku? Ona odvětila opojena: Ano. Dala mu všecko, a on jí přece neděkoval. Druhou miloval jako otrok, jako šílenec a jako žebrák. Proč? Zeptej se prachu na cestě a padajícího listí, zeptej se tajemného boha života, neboť nikdo jiný to neví. Nedala mu ničeho, ne, ničeho mu nedala, a on jí přece děkoval. Ona řekla: Dej mi svůj klid a svůj rozum. A on se jenom trápil, že neprosila o jeho život."

Román poručíka Tomáše Glahna není tedy v podstatě kniha monistická; příroda a člověk jsou tu v bolestném rozporu, rozervaný jednotlivec čelí svým tvrdošíjným bažením po ženě, která značí zápas, zmar, sežhnutí, hlasu Kosmu volajícího po oddání se, po smíru, po jednotě. Bůh Pan dá lovci a rybáři Glahnovi Evu, aby jej přivedla hloub do lůna všebožské přírody: ale Glahn nedbá Evy pro Edvardu, která jej spaluje jako velkého nočního motýle pablesky své kulturní záře. Tento krvavý dualismus liší román Hamsunův nejen od „Werthera", kde spinozovský monista prosytil přírodu žalem rekovým, ale i od Jacobsenova „Nielse Lyhna", v němž monista darwinistický naladil scenerie illusionistického románu stejnou melancholií jako duši Nielsovu: snad proto působí Hamsunův „Pan" o tolik dramatičtěji. Nevidím tudíž kouzlo jeho pouze v oněch pantheistických, popisných passážích, kde velké arkadské božstvo vynořuje ohromnou hlavu ze severského lesa, plesajícího v jarní noci, a kde se bájetvornou obrazností poetovou plní příroda bohy a jich posly, nýbrž obdivuji se především umění, s jakým Hamsun rozvedl dissonance mezi touto všebožskou zemí a jejím nevděčným bydlitelem, jenž

by mohl, směl, dovedl poslechnouti mystického hlasu větru a navždy „býti vyzdvižen ze své spojitosti, přivinut k neviditelným prsům“, ale jenž jako vzdorný rebel Baudelairův *nechce*. Jsou v knize obdivuhodné strany, v nichž hučí plným varhanovým dechem veliká tucha, ba přímo již jistota takového splynutí, kde ve zvonech lesů a v tympanech moře slyšíme nedaleké příští Panova království, kde v živelném jásotu opojeného srdce ruší se všecky spory života. Právem platí ty odstavce za vrchol lyrické hymniky severské. Cituji alespoň paian první „železné“ noci srpnové:

„A šíleně prudká radost z doby a místa mnou prochvívá . . . Sláva, lidé a zvířata a ptáci, sláva osamělé noci v lese, v lese! Sláva tmě a božímu šumění mezi stromy, sladkému jednotvárnému blahozvuku mlčení u mých uší, zelenému listí a žlutému listí! Sláva hlasu života, který slyším, slídícímu čumáku v trávě, psovi, který čenichá u země. Bouřlivá sláva divoké kočce, která, majíc krk k zemi přitlačen, slídí a chystá se ke skoku na vrabce po tmě, po tmě! Sláva milosrdnému tichu na zemi; hvězdám a půlměsíci, ano jemu a jim . . .“

Než, román nevyznívá tímto pantheistickým dithyrambem: Glahn opouští zemi, kde slyšel v srpnových nocích takové magnificat, zapomíná mrtvé Evy, jejíž objetí bylo bohoslužbou těmto jásavým mocnostem, hyne v tropech, mysle na ženu, pro kterou zanechal chatrče, moře, lesních ptáků. Pan nezůstal ani božstvem jeho, ani božstvem básníka Hamsuna. Měl pravdu tragický lyrik germánský, jenž sám zradil Olympany pro „bledého, krvácejícího, malého Žida s krvavou korunou na hlavě“, tvrdil-li, že řečtí bohové dlí na Severu pouze ve vyhnanství . . .

Nový Seveřan.

Severskou duši selskou zná svět asi půlstoletí. Byl to Björnstjerne Björnson, kdož ji předvedl po prve; nedavno slavila Skandinavie padesáté jubileum knihy „Synnöve Solbakken“. Björnson jest spíše národní idealista a nadšený básník než realistický psycholog: všecky jeho selské postavy kresleny jsou al fresko v hrdinském slohu a s horoucími červánky nad slavnými fjordy v pozadí; dobře poznáváme bohatýrského epika, jehož každá báseň jest spolu i apotheosou. Deset let po Thorbjörnovi a Arnovi vstupuje na obzor světové literatury jiný skandinavský sedlák, také velká a pamětihodná figura v nadživotní velikosti, ale zcela jiného rodu, než jsou hrdinští junáci Björnsonovi: sedlák vytržený z rodné půdy, divoký fantasta, sotva se probouzející ze sebeopojení, člověk horké hlavy, ale bezmocných rukou, egoistický vášnivec, jehož já není než nicotná chimera, neklidný světoběžec bloudící bez úkoje různými zeměpásy, aby tam nalezl jen skeptický výsměch pekla. Jsou-li Björnsonovy postavy apotheosou severské duše selské, jest tento Peer Gynt Ibsenův přísným

soudem nad ní; také tu více národní tendence než klidné objektivnosti, také tu přemíra fantasie nad realistickou methodou: ale kolik psychologie, probíjející se rudou i hluchým kamením k samému srdci rodné země! Od té doby severský sedlák nezmizel z literatury; z jeho středu vyšli velcí básníci, kteří při vší západoevropské kultuře zůstali v nevjnitřnějším nitru selskými genii, Arne Garborg, Knut Hamsun; jeho epopeje vždy znovu byla psána mistry slohu a psychologie, od pohádkářky Selmy Lagerlöfové až po solidního realistu Jakuba Knudsena.

Novou vlnu selského povstání v severské literatuře a kultuře značí v posledních letech jutské hnutí v Dánsku: proti jazykovému separatismu norských „landsmaalistů", jenž neproniká pod ethnologickou skořápku, hlásí se tu opravdu životně kulturní proud, který chce a může občerstvit, obrodit, omladit dánský národ. Dánské písemnictví vzniklo z devíti desetin na ostrovech, a Kodaň dovedla si uhájiti vždy literárního monopolu: Oehlenschläger, Jacobsen a Bang, pak z mladších Petr Nansen, Edvard Brandes, Gunnar Heiberg jsou Kodaňané; mírný vzduch Själlandu a městská gracie severní Paříže vanou vší tvorbou dánskou, která proti švédské i norské poesii vyznačuje se měkkou něhou, básnickou melancholií, kultem odstínu a polotónu, stilovou křehkostí. Celé toto písemnictví, které neudržuje nadarmo trvalý styk s literární Paříží, jest ven a ven umělý produkt, vytržený z národních kořenů, odcizený dánskému lidu, odpovídající jen kodaňskému bohatému kupectvu a kodaňské intelligenci. Každá isolace přináší svá nebezpečí: všickni jdou v témže okruhu, stejná themata se opakují, myšlenkové i umělecké methody se vzájemně podávají, jistý solipsism stává se nevyhnutelným; kdo si přemyslí vývoj dánského románového umění od

Jacobsena, nemůže uniknouti této úvaze. Avšak Kodaň jest opravdové, duševní středisko, přitahuje k sobě duchy, amalgamuje je, stilisuje je k podobenství svému, jen několik výjimečně silných duchů dovedlo vyváznouti bez úhony na své osobitosti z tohoto zmenšeného „města světla". Buď jmenován pouze jeden za všecky, leč největší z nich: Sören Kierkegaard. Kierkegaard sotva kdy opustil rodnou Kodaň a přece se nikdy nepokodaňštil, zůstav až do smrti v myšlenkách, řečech i skutcích potomkem západojutského selského a pasteveckého rodu.

Právě k tomuto Jutsku, zemi drsné a studené, o niž se rvou s mořem větry, a kde žije tvrdý a sukovitý selský lid, toužebně a nadějně obracejí se zraky těch, jimž jest úzko z kodaňské literární centralisace, z insulárního osamocení, z tradičního konvencionalismu, z příliš příznivé a vlažné atmosféry dánského písemnictví. Jutské hnutí není však jen literární regionalism, nýbrž má své uvědomělé sociální vztahy; dánský sedlák se jím hlásí důrazně a sebevědomě o podíl na duševním životě své vlasti a přináší s sebou svůj volný vzduch, svoje svobodné lidství, svou nepoutanou přírodu. Vše, co uhlazenému a tradičnímu iterátu z Kodaně zdá se podmínkou životní, jest stoupencům jutského selského hnutí ne-li zavržení hodným, tedy jistě podezřelým. Na Själlandě neznají rasových předsudků, ba jsou hrdi na své naprosté ztrávení a zpracování židovského plemene — Jydlanďané, přísní strážci rasové ryzosti a čistoty, vyznávají pyšně se starým kronikářem, jenž nazval Skandinavii „vagina gentium", že z jejich domova rozešli se kmenové a národové germánští, a že v nich jest germánství dosud neporušené. Kodaň podává celá desetiletí ruku Francii — jutské selské hnutí pohlíží k Anglii a k Americe jako k sesterským zemím. Kodanští literáti a umělci dostali se zas oklikou přes

Paříž k novoromantice, k středověku, k báchorce — na západ od obou Baltů vyznává se evangelium průmyslové a kolonisační přítomnosti, sláva strojů, praktický darwinism. Celá dosavadní dánská literatura zakládá se na úsilné introspekci psychologické, na neúnavné analyse vnitřních zkušeností, na věčném rozpitvávání chorobného neb výjimečného já — jutští básníci malují, vyhledávají, zpodobují zevní svět, širou skutečnost světových perspektiv, člověka v souvislosti s přírodou, s volným vzduchem a nekonečným mořem nad hlavou i před očima. Partikulární a místní hnutí v literaturách, která tyjí jeň z minulosti a uměleckého občerstvování starých tradicí jako t. zv. „Celtic Renascence", značená jmény William Yeats a Fiona Macleod, zůstanou asi kuriositou a zmizí snad bez výsledků; v Jutsku sestoupili však k samým zdrojům života, dali se inspirovati vnitřním hlasem přítomnosti, napiali plachty svojí touhy k velikosti ciziny — zda nelze se tu nadíti obrodných výsledků?

Z jutského hnutí mezi talenty lokálními a duchy ještě kvasícími rýsuje se již dnes jedna velká, rázovitá postava s rysy opravdu geniálními, která právem může činiti nárok, aby byla připočtena k literatuře světové: čtyřicetiletý Johannes V. Jensen. Jensen jest nadšený Jydlanďan, uvědomělejší a nesnášelivější než jeho druhové a krajané, základní povahou severský sedlák Peer Gyntova typu, jemuž dána tvůrčí síla; ale jest více, než pouhý Jydlanďan. Jeho rodové a rasové kořeny pily dychtivě vláhu a vystřebávaly sílu z vlhké půdy země nad Gudenem, ale jeho duše kosmopolitická a internacionální zakotvila v Americe; Jensen jest Germán silně zamerič tělý, yankee touhou, přesvědčením, fysiognomií. V Dánsku milují v Jensenovi básníka selského lidu z Himmerlandu; na jih od řeky Konge proslul jako

epik a apoštol moderního amerikanismu, jako mladší bratr Walt Whitmanův: vyložiti, jak dvojí ten Jensen jest jedinou organickou bytostí, jest úkolem nepředpojaté kritiky.

Předkové a krajané Jensenovi, Germáni z jeho východojutské otčiny z Himmerlandu (Cimbrové) navštívili před 2000 lety Italii; dnes jsou to sedláci, tvrdě žijící na úbočí jediných nízoučkých hor dánských Ejerbavnehöre a Himmerbergu mezi malými jezírky nedaleko od běloučkého města Aarhusu. Této zemi selské a nevlídné zasvěceny jsou Jensenovy „Povídky z Himmerlandu", dva svazečky stručných skizz a ostře rýsovaných novell pronikavé lokální barvy a neobyčejně psychologické intuice, jimiž pětadvacetiletý básník stal se v domově proslulým. Před tím prodělal svou wertheriadu knihou duchovních sebepodobizen „Dánové" a pessimisticky sebeobžalobným románem „Einar Elkär"; mladý básník, jenž chtěl tu podati psychologickou diagnosu dánské nemoci století, národní isolace a egoistického indifferentismu, přinesl prostě daň vládnoucímu směru literárnímu, též jeho paleta jest dosud chudá, jeho umění analytické.

Ale v „Povídkách z Himmerlandu" dotknul se Antaios matky země: každá postava jeho selských rodáků kypí přímo bujarým životem, nese s sebou svůj kus rodné půdy, svůj podíl volné oblohy a svobodného vzduchu. Jsou to opravdu lidé přírody v přírodním milieu, bytosti neporušených instinktů a bezprostřední vůle, rození vikingové v rajském stavu severského venkova. Jensen sám, jenž na rozdíl od většiny moderních Severanů rozhoduje se mezi jmény Kierkegaard a Ibsen, Grundtwig a Björnson vždy důrazně pro druhou dvojici, nezapírá, že se naučil pro své krajinské povídky mnohému od Björnsonových „Selských novell"; ale na rozdíl od

statkáře v Aulestadu nemiluje neobmezeně svých lidí, chce viděti dále za nízké hranice jednotlivých individualit. Odvěká pravda kraje, prvotní hlas země, ostrý výkřik přírody, jde mu nad osobní útrapy, boly, radosti té oné lidské jedničky; obecné instinkty životní zajímají jej více než přechodní formace té oné individuality; svět není mu divadlem konfliktů volních a mravních, nýbrž spíše bitvou a hrou proudů a živlů. Jensen nebude nikdy dramatikem a tím jest přímo protichůdcem svého jižního krajana, píšícího v jiném jazyku, Bedřicha Hebbela, jenž celé tajemství vesmíru redukoval na scénické dění; Jensenovi by nestačila nikterak básnická forma, která přenechává libovůli či zlovůli řemeslného malíře, co jej sama zajímá nejvíce: extase živlů, hlasy přírody, hukot davů, duši lesa, rhytmický tlukot metropole. Již v „Himmerlandských povídkách" ukazuje Jensen právě v těchto partiích svoje nejlepší dary: takměř divošskou čistotu a jemnost smyslů, barbarský kult pohybu, vlny rhytmu, popisnou rhetoriku mohutné fugy, pronikavou novost a případnost bizarních obrazů a hlavně naprosté procítění jednoty člověka a přírody. Jakási směs barbara, lovce, darwinisty se tu hlásí; zkřížení raffinované citlivosti z posledních stadií kulturních s divošskou naivitou překvapuje; nervosní malíř srůstá tu s primitivním sedlákem v centaurskou stvůru.

Jsou-li „Povídky z Himmerlandu" v drsném a živelném svém realismu, jemuž nechybí ani zdravý a divoký humor, čistě epickým zpodobením a zvěčněním lidových sil, vytvářejících národní bytí dánské, přináší následující velký historický román „Králův pád", daleko více: písmem zpola ohnivým a zpola krvavým napsal tu Jensen knihu hrůzy a soudu. Ponurá a groteskní tato epopeje v próse o pádu Kristiána II. zrodila se z trpkého zoufalství; neboť

které vlastenecké srdce dánské nepuká při vzpomínce na bědný konec slavné „Unie kalmarské“? Za Kristiana II., jenž byl hned překotně dobrodružný a hned skepticky skleslý, hned krvavý ukrutník a hned zádumčivý slaboch, odehrává se na Severu totéž, co mění o století později české dějiny v brutální tragedii: zatím co král ztrácí proti Gustavu Vasovi Švédsko, proti šlechtě Norsko a Dánsko, konečně i přízeň selského lidu a naposled vlastní svobodu, stojí šlechtici i lid ve zbrani, katův meč stíná v Štokholmě nesčíslné hlavy vynikajících povstalců, neustálé požáry ozařují zemi, cizí dobrodruzi zaplavují Sever, — a tak Dánsko, jež nedávno snilo nejen o velké Skandinavii, ale i o panství zámořském, ztrácí kus po kuse svého těla a své síly. Jensen jest v tomto románě z doby hansovní fanatickým Dánem a sedlákem: jde za ryšavým a obrovitým králem oddaně a statečně, dokud Kristián II. nezřekne se jutské země a jutského venkovského lidu a dokud nepropadne národní chorobě, jíž jest pochybovačnost. A tak román, v němž každý historický údaj prošel mediem prudce vášnivého lyrismu, má nejen pathos, ale i ethos: pathos v oněch smělých zsinalých freskách, kde Jensen synthetisoval zevní obrysy severských dějin v první polovině šestnáctého věku, ethos v neohroženém soudě o osudných kořenech národního rozvratu dánského, jež útočný diagnostik hledá v samé povaze svých krajanů.

Kdežto však zkrvavený a oslabený král zůstává ve většině knihy v pozadí, ovládá vlastní děj jeho groteskní folie, Michel Thögersen, zběhlý student a lancknecht, zkažený humanista a voják bez přesvědčení, frejíř a mstivec: král klesá postupně, zatím co Thögersen stoupá, až skončí jako Kristianův důvěrník a spoluvězeň na zámku v Sonderburku. Michel Thögersen, zkažený sedlák a zrádný Jydlanďan, jest

pravý bratr Peera Gynta: sobec až k ukrutnosti, dobrodruh s rysy takměř demonickými, člověk nenasytných smyslů a lstného poznání poruší všecky, s nimiž se setká a neuspokojí ani sebe nikdy. Nejsilnějším podnětem jeho křivolakého a zmateného života jest zavilá msta na druhu mladosti, který mu bezděky svedl děvče: až do třetího kolena provádí zchytralý a krutý Michel dílo trestu, a básník provádí nás krok za krokem v bludišti erotických vztahů mezi dětmi obou zodpovědníků Michela Thögersena a Otty Iversena. Bloudíme celým Severem a jmenovitě Dánsko XVI. věku poznáváme důvěrně, ovšem ne v uzavřených náladových interieurech jacobsenovských, nýbrž v divokém naturismu krajinářském, v barbarském vpití se do orgií vichrů, bouří a vůní vřesovišť. Jensen hraje na všecky struny dějinné grotesky a kulturní bizarrerie; mísí vznešené s frivolním, něhu s ukrutností, humor s tragikou: najdou se v této podivuhodné knize místa, nad nimiž maně vyslovujeme jméno Shakespeareovo.

Přes to přese vše kniha jest, opakuji, spíše soudem než epopejí, neboť ústřední figura sama není než tragická kritika selské duše dánské. Thögersenem, v kterém zachytil nejeden rys vlastní podobizny, vynesl J. V. Jensen zdrcující rozsudek nad bohatou, nadanou, smyslnou a ctižádostivou povahou dánskou, kterou domácí bída depravovala a zkřivila až ke karikatuře. Dánský sedlák, voják, plavec, dobyvatel byl by schopen ovládnouti širý svět, který jeho rase náleží — praví Jensen touto postavou; leč, běda: zloba dějin vyloučila Dány odtud, a jim nezbylo než zakrněti doma, neb hledati po tulácku a po dobrodružsku ve světě onoho zcizeného podílu.

V hodině, kdy se rozhoduje zároveň o osudu Kristiánově i Michelově, zamyslí se Thögersen nad podivnými převraty svého života a jako zběhlý hu-

manista zavře jejich obsah do latinských šestiměrů asi tohoto smyslu:

„Ztratil jsem pravé jaro svého srdce v Dánsku z touhy po štěstí v cizině; a tam za hranicemi nenalezl jsem štěstí, neboť všude trpěl jsem steskem po domově. Ale když mne konečně celý svět nadarmo lákal, tu zemřelo i Dánsko v mém srdci; a tak jsem se stal psancem."

Hle, slovy divokého lancknechta z družiny Kristiána II. vyzpovídal se básník sám; na počátku nového století stává se z Jydlanďana kosmopolita. Kult velkolepě rozpoutaných živlů, závratných přírodních scenerií, delirií barev, zvuků, pohybů, láska k jednotě instinktů a přírody, úcta k barbarské harmonii světa byla v Jensenovi mocnější než jydlandské selské povědomí: Jensen stal se jako Peer Gynt světoběžcem. Starý typ globetrottera prohlouben byl v moderní anglické a americké próse neobyčejně: stálé badatelské výpravy do neznámých oblastí Asie i Afriky, novinářská služba na jihoafrických a východoasijských bojištích, úsilný zájem o Japan a Čínu, zkušenosti anglického důstojnictva a úřednictva v Indii, přírodovědecké pokusy zastihnout tropickou zvěř fotograficky v původním přírodním rámci, znamenané jménem C. G. Schillinga — to vše sesilovalo schopnost chápati, přijímati, intensivně prožívati a pokud možno nestilisovati exotický svět, ať přírodní, ať společenský. Kipling, jehož vliv na Jensena jest zvláště silný, platí tu již za klassika; japonská válka vynesla jméno předčasně zesnulého amerického novináře a skvělého prosaika Lafcadia Hearna; Jensen jmenoval by sám ještě svého staršího krajana Aage Madelunga a nezapomněl by ovšem na svého miláčka presidenta Roosevelta, jehož knihy „Ranch Life and the Hunting Trail" a „The Wilderness Hunter" jsou Evropanům

pohřichu skoro nedostupny. Jensen mluvě o této „Outing-Literature" a dělaje jí výmluvně propagandu, odvolává se pouze na americké prameny a připouští, že jediné plemeni anglosaskému vděčíme za tento návrat k divoké, panenské přírodě jako omladitelce smyslů i vůle k životu; leč tím pověděl pouhou polovici pravdy. Jeho vlastní exotismus, jak mluví z nejvýraznějších čísel tří sbírek kosmopolitických povídek a skizz „Intermezzo", „Exotické novelly" a „Honby a mythy", nedá se vyložiti bez rousseauovského návratu srdce moderního přejemnělce kulturou umdleného k nedotknuté přírodě, vyžívající se stejnoměrně vegetací živočišnou jako primitivismem divochů, fantastickými tvary tropických květů jako erotickými bouřkami barevného lidu, báchorkovými rozmary rovníkových pralesů jako mythologickými anthropomorfisacemi národů v tropech. K bohatýrskému postoji lovce a slídiče v hlubokých lesích, v němž oživují staré pudy germánského pravěku, a o němž vyprávěli již učitelé Jensenovi, Turgeněv a Hamsun, k chrabrému gestu výbojného objevitele neznámých zemí a kmenů za mořem po způsobě normanských dobyvatelů dostal se Jensen přece jen oklikou přes kulturu, jež unavuje, přes civilisaci, která skličuje, přes raffinement, kterýž vyssává mízu. Tou cestou šel Chateaubriand i jeho pozdní pravnukové, sentimentální Pierre Loti i tragický Paul Gauguin, jehož dílo „Noa-Noa" zjevuje se nám vždy znovu při četbě nádherného hymnu na tropy Zadní Indie v knížectví Birubunga, nadepsaného „Lesy".

Tento rozhodně neúplný výčet literárních děl, z nichž možno Jensena exotika a těkavého kosmopolitu objasniti, nikoliv však snad odvoditi, ukazuje jen, že ani tu dánský básník, oblečený po americku, není zjevem ojedinělé výjimky, pouhou hříčkou

kulturního rozmaru, nýbrž mnohem spíše, jak vždy si přával, daleko viditelným praporečníkem celého kulturního vývoje. A přece zase má svůj rhytmus kroků, své pyšné pohození hlavou, svoje umělé zamávání praporem, svůj pestrý daleko vlající chochol na přilbici. Nesmíme přehlédnouti rysů národně dánských: tento překotný kosmopolitism, otvírající dychtivě pohledy do nových zeměpásů, nových ethnických center, jest protivahou literární inklusivnosti dánské, specielně kodaňské; jistě ne neprávem srovnává proto německý essayista Jensena s Jiřím Brandesem, jenž nikoliv reálně, ale ideově jest všude doma, vždy na cestách, stále na výpravě za nepoznanými kulturními možnostmi, jen nikdy smířen se sladkou esthetickou mlhou själandskou. I s Kiplingem měřen jest Jensen daleko mohutnější rasový psycholog; nezapomíná sice tak snadno jako básník „Kima“ svého já při vstupu mezi nové plémě a neorientuje se s touže bezprostřední lehkostí jako příslušník klassického národa koloniálního, přináší však hlubší perspektivy dějinné do studia a pojetí ras. Jensen má obdivuhodný smysl pro velké historické souvislosti a gigantické okruhy lidského vývoje: jeho myšlenkový postup počíná geologickými fasemi našeho povrchu zemského, zastavuje se u jednotlivých údobí předhistorických, měří zrakem hlavní civilisační stupně, vyjímá z dějin jen nejživelnější změny a v této grandiosní souvislosti rozumí rasám bez předsudků historických, bez humanitních a paritářských frází, bez pohodlné teleologie. V knize essayí „Nový svět“, čili „Gotská renaissance“, v níž přímo ztělesněn jest Jensenův světový názor, jest několik stran rasové psychologie, které se dají směle postaviti vedle Gobineaua, ne-li nad něho; jest to passus o obyvatelích Ohňové země v úvodě studie o Rooseveltovi, a pak skvělé aperçu o Negrech

v Unii: věru těžko pohledat dějiny civilisace a plemen, psané, či spíše básněné s touto samozřejmou monumentálnosti.

Přece jen vždycky tyto ideje, přednášené hned skvělou formou propagačního žurnalismu velkého slohu, hned ztělesněné sytými krajinářskými a ethnickými obrazy sálavých barev a sršící záře, hned přeložené do jazyka směle a divoce humoristického, ozářeného krátkými blesky drsného a nebojácného sarkasmu, nejsou pro Jensena, člověka intelligence tak obsáhlé a tak školené, nikterak pouhou látkou věcného poznání, nýbrž spíše tvůrčí fantasie. Buduje si z nich závratné stavby, trčící jako chicagské mrakodrapy až do oblak šílenství svými paradoxy, dává jim jako tropickým cyklonům běsniti nad solidně vzdělanými plantážemi obecných názorů, žene je jako divoch koně na prérie až k absurdnosti. Ústřední Jensenova idea, hlásaná nejen přímo ve svazku essayí, ale i románově oběma protichůdci, básníkem Leeem a zlotřilým spekulantem v theologii Evanstonem-Cancerem v románě „Kolo", že americká Unie jest výtvorem, ztělesněním, vykoupením severského ducha, že samo objevení Ameriky bylo činem germánským, jest jen jedním článkem z dlouhého řetězce. V čistě epických svých výtvorech, ve svých povídkách a cestovních skizzách dovede však Jensen chvílemi na svoje ideové fantasie zcela zapomenouti a pak širokým štětcem s mámivou náladovostí, s opojením požitkáře a fantasií vypravěče báchorek maluje skvělé obrazy malajských pralesů, přístavišť na Jangsekiangu, singapurských bordelů, čínských čtvrtí v Novém Yorku, sevilských uliček, tančíren a hospod pod Montmartrem. Jest těžko říci, zda silněji tu působí dekorativní novost a odvážnost těchto exotických panneaux, či jejich hluboká perspektivnost, vedoucí až na dno lidských instinktů.

Nechať však pestré přístavy nad Žlutým mořem vábí k sobě bludného poutníka, nechať slibuje Siam své barevné hvozdy s kankány opic a pokřikem duhového ptactva, ať nabízí Rudé moře svou změť národů, ať Egypt, kde kdysi pan Peer Gynt vedl s podivnými společníky významné hovory, láká svou směsí historie a brutality, ať se ve Španělích jiskří oči a zuby cigarrer sevillských i křiklavé kroje toreadorů — nelze se pozdržeti. Loď příliš chvátá k nové své vlasti, kotvy nesmírně již touží po konečném spočinutí pod Long Islandem, nedočkavý kosmopolita vybíhá na přídu, zda nevidět již sochu Svobody a v stupňované nervose zpívá, volá, touží, jásá, křičí „pioneers, o pioneers!“ Amerika, amerikanism jsou messianská naděje a důvěra Jensenova světového názoru; Nový York a Chicago se závratným industrialismem a s živelnou dynamikou strojového hospodářství jsou nejvyšší skutečnosti, jimž chce zasvětiti svoje umění; Walt Whitman, novodobý skald, a Theodor Roosevelt, moderní viking, jsou mu nejskvělejším výkvětem soudobého germánství, ba lidství vůbec. V knize essayí — Jensen, přihlížeje také ke vzniku těch črt, řekl by raději s výrazem pyšného nadšení: v knize novinářských článků — zasvěcené ze tří čtvrtin chvále Ameriky hlásí se Jensen v studii o jydlandském národním spisovateli Jakubu Knudsenovi ke svým duchovním předkům, a sloučiv, nikoliv bez paradoxu, Grundtwiga s Darwinem, skizzuje rozdíly mezi někdejšími grundtwigiany a moderní jutskou mládeží touto výmluvnou antithesí: „Co tušil veliký věštec temně ve svých dějinných viděních, to pozorujeme dnes každodenně pod symboly dopravy; místo snů: cesty; náhradou za nebeské království: Amerika. Na místě Eddy vstupuje moderní tisk, jako skrovný přívěšek k hrdinským zpěvům politika.“

Úsilí, s nímž Jensen pokouší se povýšiti svůj amerikanism na celistvý, monumentální světový názor, nekřičí jen z této passáže ani pouze z knihy, která jí vrcholí; i oba Jensenovy velké transatlantické romány, „Madame d'Ora" a „Kolo", jsou tím prosyceny. A přece Jensen je příliš vášnivá osobnost stupňovaného nervového života, příliš básník, než aby mohl celý životní stil býti určován pouhým názorem, pouhou soustavou ideí. Nuže, co hledal tento nervosní vášnivec, tento raffinovaný barbar, tento svalnatý jutský sedlák s vibrujícími čivami v Americe, čím byly mu Spojené státy? Z kulturních dějin evropských XIX. věku jest pohotově formulka vysvětlovací: umdlen Evropou, hledal duševní obrodu za Atlantickým oceánem.

Heslo „únavy Evropou" jest od sedmdesáti neb osmdesáti let v oběhu: tehdy ztratil se v Nové Atlantidě moravský křižovník Charles Sealsfield, uprchnuv před sentimentální romantikou a metternichovskou restaurací, vyraziv z obuvi prach filistrovství a provincialismu; tehdy chtěl na prériích a v hukotu amerických řek vyhojiti svou duši, puklou a jitřící, uherskoněmecký snílek Mikuláš Lenau. Oba, jak „muž z kajuty", jehož bytost Amerika vyplnila, tak melancholik z puszty, jehož yankeeové trpce zklamali, hledali v zemi Kolumbově protiklad staré, vypotřebované, raffinované Evropy, šli za přírodou, bezprostředností, divošstvím. Bylo požehnáním naturellu Sealsfieldova, že našel na pozadí mohutných přírodních scenerií pestrý vějíř národních individualit; bylo kletbou rozervaného srdce Lenauova, že odnesl si pouze bezmocný hněv citlivého romantika nad znesvěcením krajiny nehoráznými praktickými a střízlivými lidmi. Dnes však, když každoročně ze dvou obrovských výhní, nazvaných Nový York a Chicago, kde jako v platinových kelímcích taví se

při závratných stupních žáru nervy, svaly, mozky a srdce celých generací, prchají v létě tisíce Američanů, aby v thoreauovském lese a pod širým nebem vedli „the simple life", marně by hledala „únava Evropou" za oceánem své vykoupení; to ví sotva kdo tak jistě, jako právě Jensen. Tento výstřední sedlák, jehož nervy snesou nejvyšší sensace, pluje z dánského domova do Ameriky se žízní po Evropě vystupňované, po kultuře znásobené, po dojmech obrovské resonance. Není unaven, ale nenasycen; nedusí se, nýbrž nemá doma dosti vzduchu pro své plíce z hluboka nabírající; nohy mu neklesají, nýbrž potřebují zvýšeného tempa . . . tedy rychle do vlasti větrných smrští, Niagary, brontosaurů ze železa a skla, ku předu, ku předu! Tak volá Jensen člověk, tak volá Jensen básník. Jeho zvláštní nadání, příbuzné vloze mladého Zoly, mystika hmoty uvedené v pohyb, básníka pařížské ulice, uhelných dolů, nádraží, tržnice, bursy, prahne po inspiraci velkými dějišti a výjevy moderní civilisace. Jensen, popisný hymnik, pathetický vykladač hučivé řeči města, přímo fantastický pohádkář divů novověké techniky, dostupuje vrcholu, píše-li v rhytmické próse epopeji rychlovlaků, parostrojů, turbin, automobilů, dynam, skládá-li divoké rhapsodie o ohnivém a jiskřivém pohybu na osvětlených avenuích; zachycuje-li rostoucí orkán zvuků, pískotů, úderů a rachotů v obchodní čtvrti probouzejícího se města; líčí-li s věcností a názorností homerskou průmyslové a obchodní výboje milliardářů a gigantických spekulantů. Proto obě millionová města Nového Světa, Nový York a Chicago, našla v něm nikoliv kronikáře, nýbrž dithyrambického básníka a jasnovidného psychologa.

Možno, že nejednoho, a to právě estheticky školeného čtenáře neuspokojí oba hlavní Jensenovy

romány „Madame d'Ora" a „Kolo", které tvoří dvojici dějem, námětem, figurami, problémy psychologickými, jako tvoří obě jich velká dějiště, Nový York a Chicago, kulturní a civilisační dvojici. Dějová kostra obou knih, namnoze hrůzná až k bizarrnosti, sensační až k nevkusu, vybudována jest z velké části z detektivních a kriminalistických motivů dílny Conana Doyla; vnitřní jednoty není však nikde v nesouměrné a zkroucené fabuli docíleno. Avšak pro Jensena a jeho vyvolené čtenáře není to vše mnohem více než pouhou záminkou; což nepodávají se „Bratří Karamazovi" a „Zločin a trest" epickým svým děním také na první pohled jako romány kriminalistické? Divně spletené a vzájemně vždy znovu se křížící kroky těch zločinců, tajných policistů, novinářů, zakladatelů sekt, básníků, spiritistických medií, millionářů, zpěvaček, učenců-vynálezců mají prostě trochu orientovati v obou labyrintech, jimiž jsou Nový York a Chicago, toto symbolisované drsně, leč úchvatně valícím se obrovitým „kolem". Nebyl by to ovšem Jensen, kdyby byl nastrčil místo skutečných lidí z masa a krve, z instinktů a nervů pouhé loutky; naopak na těchto postavách, charakterisovaných individuálně, společensky i národně, dá se odhadnouti teprve celá jeho úžasná dušezpytná intuitivnost. Jednou budou bráti odborní psychologové Jensenovy romány s podobnou vděčnou učelivostí, s jakou berou dnes knihy Dostojevského; tolik dovede Jensen poučit o genesi zločinu, o mentálné suggesci, o biologii davové duše, o zákonech massového vědomí a genealogii sektářství.

Nejvíce však zajímá jej rhytmus sociálního tělesa, mechanický pohyb pracující a oddychující kosmopole, kollektivní duše města, či mluveno jeho symbolem: „hukot kola". Tu ukazuje své umění: umění ideové fantastiky a umění grandiosní malby

úchvatných výjevů v scenerii výlučně americké. V nekonečných hovorech, které, ačkoliv bortí komposici knihy, drží od začátku až k závěru čtenáře pevně ve svých spárech, tančí v divém reji za vřískavé hudby černošské, přerušované ostrým ječením píšťal z nádraží, obnažená filosofie amerikanismu svůj fantastický tanec myšlenky a paradoxu, strhuje s sebou, chvátí naše myšlení jako cyklon kdesi v National Parku. A po těchto dlouhých dialozích, smíšených z filosofie a žurnalismu, kulturní historie a poesie, zahraje Jensen pojednou pleno na světských varhanách svého hymnismu, rozhoupá divoce všecky ďábelské a andělské zvony své materialistické mystiky, maluje širokým štětcem veliké výjevy, které chvějí se v plavém koloritu a gigantické živoucnosti Rubensova „Pádu Andělů" neb „Posledního soudu". Toť scény večerní vřavy v novoyorkských ulicích, zastřených mléčným závojem elektrického světla, toť chicagská generální stávka, které se přece podaří zaraziti „kolo", toť nekonečná sněhová vánice nad Michiganským jezerem, toť zvířecké výbuchy zuřivosti lynchující luzy. Jestli kde, tedy v těchto partiích dostoupil americký moderní román — a díla Jensenova chtějí výslovně k němu býti řazena — opravdové velikosti; tu opravdu zprostil se žurnalismu, jejž prozrazuje vadná komposice, přítěž aktualit, vtírává tendence, nedostatek kázně. Tu zůstává za amerikanisovaným Dánem nejen křiklavý kolorista Upton Sinclair, v Evropě tolik přeceňovaný pro své sensační speciality, ale i Frank Norris, předčasně zesnulý tvůrce velkolepě myšleného torsa, „epopeje pšenice", jemuž se Jensen sám tolik obdivuje. Jensen je více než spisovatelem, jest básníkem. Nikoliv bez příčiny hlásí se jako k velkému učiteli k Waltu Whitmanovi, jehož široké verše plynou románem „Kolo" v královském ma-

jestátu, jako Mississipi Spojenými Státy. Není oběma společna jen ta rozlehlá vloha epického popisu, ten hymnický tón, připomínající přímo lithurgické zpěvy, to zdánlivě nesymetrické, leč hluboce promyšlené spořádání gradačních výčtů, ta barbarská bezprostřednost obrazů a epithet, ta vznešená rhytmická fuga, nýbrž v tom leží duševní bratrství obou, že vidí velikost a poslání Ameriky pod stejným zorným úhlem, že objímají v témže obsáhlém pantheismu celý Nový Svět jako jednotu, jako organismus, jako nejvyšší skutečnost.

Jmenovaný Jensenův katechismus amerikanismu, sbírka kulturních studií „Nový svět", zasvěcuje již dokonalou svou slovesnou komposicí do podstaty autorových názorů o nové Atlantidě. Když ve skvělém preludiu o poesii a kráse strojů postavil se do první řady hlasatelů moderní renaissance, která odvrací se od zásvětí, od ideologie, od metafysiky, k zevní kultuře, k fysickému světu, k souhrnu hmotných sil a hodnot, hned obrací své plachty k zemi této „moderní renaissance", tohoto „nového humanismu", tohoto světového obrození velkolepé scenerie Nového Světa defilují v synthetickém podání a ve stilisaci skorem báchorkové: Nový York, Niagara, San Francisco; na jejich pozadí se rýsují mohutné postavy dělníků nové, světové kultury: novináři, mezi nimiž neschází ani pitvorná maska krále žlutého tisku, William Randolph Hearst, pak epik amerického hospodářského rozmachu Norris, a konečně největší Američan, současný Theodor Roosevelt, volný občan ve volné přírodě, tvůrčí intellekt, sedící pevně v sedle trainované vůle, duch ven a ven moderní a přece mimovolný pokračovatel v tradicích anglosaského plemene, ve výbojích vikingů, a při všem tom jen hrdina z celého hrdinského davu, muž nahraditelný. Užívaje svého jedinečného daru své-

tových perspektiv, Jensen vrhá ještě retrospektivní pohled na kolonisaci severní Ameriky, aby rozvinul svou plemennou theorii o severském duchu, jenž vytvořil Spojené Státy; letmo všímá si příležitosti bitvy u Čušimy Japonska, nejvěrnějšího vychovance moderního amerikanismu ... a pak uprostřed živých vzpomínek na skandinavský domov naslouchá slídivě, nedočkavě, toužebně do budoucna. — —

Evropský čtenář, jemuž Jensenovy knihy o Americe nabízely se za informaci o všech velkých zjevech Nového Světa, tak jako v Novém Yorku stupňovité autobusy pro turisty slibují ústy provázejícího je megafonmana dokonalý přehled celé kosmopole, dá se rád strhnouti prudkou výmluvností, dálkou výhledů, bohatstvím idejí, životní charakteristikou, skvělou hrou fantasie, ironickým vtipem Jensenovým. Ke konci však nepotlačí čtenář přece otázku: byla to vskutku celá Amerika? Jedna obsáhlá provincie scházela pohříchu nadobro: vlast severoamerického transcendentalismu, okres Concordský.

A přece Emerson, jehož jméno v knize Jensenových essayí není vůbec vysloveno, zůstává stále nejživější skutečností a nejvážnější přítomností severní Ameriky, a přece Thoreau, kterého Jensen jmenuje jen výborným malířem přírody, vede spíše než kdokoliv jiný k zaslíbené zemi volného vzduchu a svobodného lidství. V Concordě sklenuta byla jednota mezi myšlením anglosaským a transatlantickým, v Concordě prožit nejintensivnější návrat ku přírodě, v Concordě porozuměno nejkrásnější řeči instinktů. Avšak tato vniterná Amerika zůstává Jensenovi nedostupná. Bludný Peer Gynt neporozumí nikdy hlasu transcendentua.

Jensenova široká a všestranně poučená víra ve skutečnost i hluboká a nevystihle věrná jeho láska k životu založily nové království, důsledný a mužný

kult síly dal říši té přísnou a pevnou ústavu: jest to však úplně království z tohoto světa. Leč Jensen ve světlém rozdílu od bezútěšných a trpných naturalistů ovládá své panství nikoliv jako nezúčastněný a popisně nehybný referent, nýbrž jako tvůrčí básník; jeho oblast jest kolébkou nových mythů. Klíč k pochopení bájetvorné schopnosti Jensenovy klade čtenáři přímo do rukou malá a bohatá knížka „Honby a mythy", kde myslivec, tulák a samotář zmocňuje se dojmem a myšlenkou celé zeměkoule od pralesů malackých po jezera severoamerická, od zledovatělých mlh v horách skandinavských po hrůzy nocí sevillských, od Fudžijamy vystupující z oblaků až po stesk hřbitova kodaňského za mdlého předjaří. Intensita útočného postřehu, jímž slídič, lovec a rybář, opojený skutečností uchvacuje přírodní jevy a vnímá je stupňovaně, dramatisovaně, zosobněně, jest prvním předpokladem. Tento větřící stopovač, tento ostražitý střelec, tento trpělivý rybák není naprosto jen povolným impressionistou, jenž by se měkce poddával závanu větru, rozmaru trávy, laskání noci; jest vyzbrojen a zocelen pronikavými a přesnými znalostmi přírodopisnými. Vyzná se ve tvarech a v hlasech, mravech a lstích, barevných hrách a náhlých rozmarech ptáků i hmyzů; rozumí biologickým pravidlům ptačích tahů i příživnictví u mravenců a bylin, slídí po různých formacích zákona „mimicry" i po utajeném rhytmu padajícího listí — všude svěží smysly se dorozumívají se vzdělaným intellektem přírodozpytcovým. A hle, výslednicí všeho tohoto smyslového vzrušení a rozumového zasvěcení jsou pocity příbuzné těm, jež přepadaly v přírodě divocha a vrhaly do jeho duše první jiskry bájesloví živelného a anthropomorfického; Jensen stává se odevzdanou a plesající kořistí úžasu, radosti, nadšení z věčné mladých zjevů, které oživují a tuhnou před jeho

zraky v postavy a v bytosti. Pouze hrůzy a děsu necítí před přírodními divadly — má neporušitelný pocit bezpečí a jistoty jako staří hylozoikové a pantheisté: není většího blaženství a sladšího klidu než nacházeti vše, po čem toužíme, na této zemi, v jejích neobjevených neb nedostatečně objevených zázracích, než býti každodenně Kolumbem, který přistává na úrodných březích nových pevnin — —.

Mythotvorná obraznost Jensenova jest ryze dramatická. Rod za rodem, druh za druhem, odrůda za odrůdou vzniká před jejím vesměrným pohledem; nižší a slabší formy živočišstva prohrávají v zápase o bytí a ustupují tvarům složitějším a vytrvalejším; sama země prožívá mohutné geologické drama nového navrstvení, klimatických převratů, revolucí v ovzduší — napiatý zápas sil a cílů, neúnavná dynamika vědomého i slepého dění obklopují zeměkouli výbušnými plyny svého pantragismu. Jensen otevřeně a pyšně vyznává, že základní inspirací jeho mythotvorných fantasií jest myšlenka evoluční, filosofie Darwinova. Darwin nadal Jensena čímsi vyšším než biologickou hypothesou, která hyne pod kritikou učených a detailních odborníků v posluchárnách a v laboratořích, roztříštěna na atomy a zbavena vnitřního dechu; obdařil jej novým vědeckým náboženstvím, jež rozkřidluje duši a jež vábí umělce právě svou silou bájetvornou. A jako zakladatelé starých věr a kultů, mění se i Darwin posléze v postavu mythickou, v dobrého pozemského boha, v bratra a dědice Panova, a Jensen neváhá oslaviti ho dithyrambem opravdu náboženským.

Za slunného dne časného jara v době sasanek uzřel básník obličej Darwinův na starém tlustém kmeni bukovém, jak napolo jej zakrývalo čerstvé listí mladé snítky. „Lze jej pouze stěží viděti, neboť jeho bledé stařecké rysy a bílý vous téměř splývají

se šedivou korou starého stromu, a listí se kryje s jeho dlouhým, vybledlým pláštěm. Jen kdo to ví, pozná známé rysy v lese. Tak s přírodou splynul ten stařec, tak skrytě kráčí v zimě svého života do samého prostředku jara, on jehož celý život jest nejkrásnějším příkladem geniálního mimicry, jaký kdy lidstvo poznalo. Stojí zcela tiše a cítíme, jak klid obklopující jeho krásnou hlavu jest získán láskou k zelené zemi. Vidíme, že život a moudrost jsou jen pozornost.

Za tohoto jarního dne plného sladkosti a mládí vidím, jak starý znalec stojí tak ostražitě a jak těsně se pojí s bytím zpěvného ptáka, sám takřka vyhlazen obklopující jej přírodou, obtížen lety a neduhy a přece s nesmrtelností ve svých laskavých zracích. Vypadá tak omšele s hlubokými vráskami ve tváři šedivé jako země, má, s odpuštěním, bradavici na nose, vous splývá jako svazek jemných a vybílených přaden. Podobá se staré bylině. Avšak barva modrých, vševědoucích očí splývá s barvou jarní oblohy. Musíme se přesně podívati, abychom jej rozeznali v lese. A jak tam stojí, připomíná nám onoho božího muže z pohádky, který jenom hodinu ztrávil v lese, aby si poslechl zpěv ptáčkův a když se probudil ze svého vytržení, poznal, že byl tisíc let pryč. Také Darwin stojí tam a zároveň jest pryč, mnoho tisíciletí, neboť nevidí pouze ptáka ve křoví, nýbrž uvědomuje si též, že jest to opeřený čtvernožec, jehož ryborodí předkové vylezli kdysi z moře na zemi. Snad mumlá: periophtalmus, zatím co myšlenky prodlévají kdesi v tropech v háji u Mangrovu, kde viděl, jak se ryba ubírá na pevnou zemi. Zde a u ptáka a hluboko v období jurském dlí starý srovnavač a rozeznavatel myšlenkami.

Jest snad mrtev. Není spíše pravda, že bude žíti na věky věkův, a že vždy budeme jej moci nalézti uprostřed jara? Tak, jak Darwin chápal bytí, dojat

a v nejhlubší úctě, tak odevzdal je, když sám byl splynul se zemí. Jaro přichází ke mně v jeho jméně tak jako teplo paprsků slunečních mrazivým vzduchem mezi hroby."

Tento nadšený a horoucí hlas evolučního náboženství, nadaného silou mythotvornou, jímž k Jen senovi mluví Darwin, není již řečí ciziny a exotické dálky. Jensen poznává v něm jazyk, v němž doma na Severu, bloudě od šír k fjordům a od vřesovišť k ledovcům, vedl samomluvy s rodnou přírodou, s ptáky putujícími na jih, s větry přinášejícími pozdravy od nomadských kmenů, s lesklým brusinčím o trpce sladkých bobulkách, které mu vyprávělo o tropických pralesích kdysi v pravěku na skandinavské půdě. Necítí nadarmo v Darwinovi germánského pokrevence, nepokládá náhodou víru evoluční za poslední formu selského, tvrdého messianismu severského. A tak za nervosních nocí v Americe, když i nemůže usnouti a když snaží se rozčilen rozluštiti podivný hukot strojů a moře, mumlání dělníků a šumění města, když božstva indiánská, podivná a temná, kříží se v barbarském boji nad hlavou Evropanovou, když z nesmírné dálky vesmíru zaburácí k němu neurčitý ševel křídel ptáka Rocka, který krouží mezi světy, náhle rozezná hlas, jímž mluví k němu domov, Dánsko, Sever, a zvolna porozumí slovům důrazným i kárným:

„Ó, bludný Seveřane, daleko od svého domova! Zde neztratíš se ve víru novověkých Babylonů, zda neusmýká tebe neúnavné kolo Chicaga, zda nerozdrtí tě těžké nákladní vlaky materialismu a utilitářství kdesi na Illinois Central? Ty obracíš se k svému domovu, Peere Gynte? Jdeš tam umřít mezi vřesoviska a jezírka do Himmerlandu, jdeš si tam naposled poslechnout, jak Kalö-vig hází pěnivé vlny, a jak Guden mísí se s mořem? Jdeš se dát uspati starou

ukolébavkou, pošetilý a neuspokojený hochu? Ne, ne, v tvých zracích jest plno života, na tvém zvrásčeném čele mnoho víry a jistoty: ty jdeš domů žít. Bratří tě uvítají, sedláci a básníci, lovci a athleti, strojníci a pastevci, a tak jako dříve učil jsi Jutsko odolávati svůdnickému úsměvu zpanštilé Kodaně, naučíš se dobývati volného vzduchu, svobodného světla pro neodvislé muže a statečné občany!"

Leč sotva dozněl lákavý spád tohoto hlasu, zjišťuje si ihned Jensen ostrou a jasnou intelligencí, která ho neopouští ani za krajního podráždění nervového ani za nejopojnější hallucinace smyslové, že nemluvily to ani dálky ani temné vzkazy předků, nýbrž že tak zpívala píseň krve ve vlastních tepnách: takto ozvala se nenadále pravda osobní, deroucí se z hlubin nejvnitřnější bytosti, pravda svůdně nová a přece přezkoušená v ohni sterých zažitků a nesčíslných dobrodružství. Peer Gynt a Michel Thögersen, tuláci a kosmopolité, pojednou cítí, že konečně ahasverská kletba jest s nich sňata, i smějí pomýšleti na návrat. Uvědomují si, že mohou vyžíti celý, sebe složitější osud na rodné půdě, a že není třeba ani žhavě smyslných barev Orientu ani divoce zrychleného tempa moderní Ameriky pro toho, kdo prahne po smyslových extasích, po nervových paroxysmech, po výstředním napětí intellektu: duchu zocelenému a tvůrčímu stačí skandinavský Sever, kolébka nových mythů a vlast nového evolučního pathosu. První skvělou kořistí z této výpravy k domovu jest poslední velké dílo Jensenovo, „nový mythos o prvním člověku", nadepsaný „Ledovec".

Inspirace této podivuhodné epopeje o pravěku evropského lidstva, jejíž mohutná výpravná šíře připomíná nejednou hrdinské podání „Odysseie", jest v podstatě učená; nebuď však evoluční a civilisační román Jensenův v ničem zaměňován s tak

zvanými vědeckými romány, jaké napsali C. Flammarion, K. Lasswitz neb H. G. Wells. Výstředně důsledná a hořečně kombinační obraznost těchto učeneckých fantastů zmocňuje se zpravidla posledních a závratných hypothes exaktních nauk, promítá je do budoucna a domýšlí prakticky, až strhne čtenáře ve svůj vír jakási divoká utopie, jednou optimisticky opojná a po druhé děsivá až k mrazivosti. Oslněni užitou mathematikou, silozpytem a hvězdářstvím, budují tito studení černokněžníci svět nových perspektivických zákonů: ale, běda, odvaha jejich jest jen vědecká, nikoliv spolu básnická. Jensen, nesený vždycky touhou objevovati znovu a v netušené kráse světy zapomenuté a zapadlé, pohlíží hluboko nazpět do minulosti pravěké a přisuzuje geologii, srovnávací archaeologii a kulturnímu vývojesloví úkol nikoliv vůdčí, nýbrž služebný: všecky ty vědy mají křídliti intuici básníkovu k letům odvážnějším a jistším. Látkově stýká se Jensenův román o životních formách a výbojích severského člověka z ranní i pozdní doby glaciální s některými komposicemi bratří Rosnyův. Ale opět jen látkově; kdežto podrobní a poněkud krátkodeší Francouzi sotva dovedou ve svých obrazech předvěké civilisace přemoci analytickou formu naturalistické monografie, rýsuje odvážný a dalekozraký Severan velká synthetická freska: co obraz, to zhuštěný a mocně obsažný výjev, v kterém se ztělesňují výsledky dlouhých úsilí civilisačních. Evoluční drama člověčenstva několika tisíciletí zachyceno tu jen ve svých nejdynamičtějších okamžicích.

Jako velké bájeslovné hymny o bozích, polobozích a hrdinech jest i „Ledovec“ zpěvem bez zápletky; široce a volně valí se proud vypravování od vstupu ledového období do Evropy až k posledním dozvukům glaciálním, kdy ledovce přestávají

býti druhy severského člověka vyzbrojeného broušeným kamenem a prvními nástroji kovovými. Jednooký jeskynní člověk, který protrpěl a probojoval převrat Evropy z tropického ráje v nehostinnou říši ledu, vynálezce křesadla a monogamie, Dreng, ovládá první půli knihy. Druhá, posunutá směle až k návratu vlažného klimatu a k počátkům kultury neolithické, náleží Hvidbjörnovi, zakladateli námořské plavby a krotiteli stepních koní, jenž na primitivním voze žene se přímořskou rovinou mávaje kamenným kladivem a šíře hrůzu a mstu mezi povstalými kmeny nižších a služebných ras. Jen posledních několik stran shrnuje ve velikých rysech osudy potomků Hvidbjörnových, z nichž jedni stali se praotci nomádů závodících na oři s větry východních puszt, a druzí kolonisovali vlhké a vlažné Dánsko, kde po prvé zaplesal skřivan nad úrodnou líchou rolníkovou. V tomto úsporném rámci mnohých tisíciletí kreslí Jensen s radostnou a teplou plastikou realisty, který jest napojen prostou a skutečnou krásou věcí základních a nejnezbytnějších, původ šatu a obydlí, nástrojů a zemědělství, zbraně a šperků . . . a na vše padá proud čisté záře jakoby z oka dětského. Bystrost pozorování lovcova a tichá láska ke zvířeti pronikají odstavci, mluvícími o počátcích symbiosy člověkovy se psem, sobem a koněm; dobrodružné příhody medvědů, jednorožců a mamutů v jeskyních, pralesích a na svazích ledovců prozrazují v prudké své názornosti myslivce-básníka z „Honeb a mythův“ . . . pudový člověk čtvrtohorní doby jest pevně zapiat do řetězce ostatních tvorů, zápasících s nevlídností živlů. Jensen má zvláštní něhu, do níž přimíšeny jsou nasládlé kapky humoru a hořká příchut pohrdání, mluví-li o ženách: o Drengově společnici Moa, která se stala z plaché kořisti na mořském pobřeží družkou a po-

mocnicí mužovou a která vnesla první úsměv do chmur ledové doby a o Hvidbjörnově milence Vaar, jež jala se po prvé rolničiti a vařiti, a jejíž mírné a měkké rysy po její smrti na obranu dítěte nalezl Hvidbjörn ve tváři měsíce ... zdá se, jako by sám zelenavý okraj ledovce, obklopujícího a zavírajícího bytí Seveřanů, jihl, když básník s teplem, blízkým intimní lyrice Verhaerenově, velebí ženu pomocnici, roditelku, zachovávatelku a tichou vynálezkyni.

Přes tyto mollové tóny, které se podobají teplým a růžovým záblesků̊m letního slunce v ledové krajině, vložil Jensen do knihy všecku krutou a tvrdou přísnost svého selského mužství a severského pantragismu: podmínkou vývoje a vzestupu jest boj o život s ukrutnou přírodou a nekonečnými překážkami, plodnou inspirací vynalézavého mozku jest sebeobrana, školou vůle a samostatnosti jest vzdorná a vzpurná samota, vynucená prokletím psancovým. Oba hrdinové, Dreng i Hvidbjörn, jsou vrahy a proklatci, kteří byli z bratrského tábora vyvrženi, ježto násilnicky zneuctili rodový zákon; oba neznají slitování a mstí se až k zchytralému ukrutenství; oba osvěžují si rádi okoralé rty a malátné svaly douškem čerstvé lidské krve. Dvojí živelné určení, dramaticky znepřátelené, pálí je po celý život v žilách a pohání jejich kroky: obrana proti ledovci, jenž jest přirozenou hranicí jejich bytí a nebytí, a touha po získání ztraceného ohně, který by zajiskřil a zahřál v studené temnotě nekonečných nocí a zim. I několik vlídnějších hlasů určuje jim cestu: matná vzpomínka na tropickou přírodu, toužebný sen o moři dlouho nedosažitelném, tucha spříznění s kmeny v jižních krajinách. Ostatek však jest zápas se zimou a nocí, se zvěří a s nepoddajnou surovinou kamene, kosti a rohu, zápas, jenž z psance vydaného na pospas živlům učiní posléze bezpečného a vědoucího pána přírody:

člověk zvítězí konečně nad ledovcem, plamen nad nocí, božská jiskra v mozku mužově a v srdci ženině nad temnou a němou nutností.

Johannes V. Jensen dovedl bájeslovnou epopeji naplniti duchem a dechem dithyrambickým a přehodnotil tak umělecky všecky učené prvky svého díla, jehož nejskvělejšími přednostmi jsou bezprostřední a ryzí názornost i vášnivé pathos: látku, kterou snesl učenec, přetavil, překoval, přetvořil básník. S intuicí stejně neklamnou, s níž v Darwinově evolucionismu odhalil živly dramatické, pronikl i k jádru nauk severských starožitníků a anthropologů školy Buggovy, kteří hledají v Skandinavii pravlast Indoevropejců a kteří kladou velké stěhování plemen do doby glaciálních převratů. Jaká pathetická myšlenka, dramatisující celé civilisační dějiny severské! Jaká ocelová peruť unášející nadšence všegermánského a všeseverského! Jaká vzpruha národního messianismu promítnutého do pravěku i do budoucnosti! A mythotvorná schopnost Jensenova našla posléze vděčnou látku v paradoxním ztotožnění starodávného bájesloví germánského s nejmodernějšími typotvornými naukami srovnávací archaeologie a národopisu: severští bohové zjevují se mu jako zbožněné figury pravěkých tvůrců civilisace, náboženství Eddy jest mu — stejně jako Carlylovi — pouze bohatou a fantastickou formou ctění hrdin a předků, jednooký Dreng, první člověk pod ledovcem, toť Odin a pravnuk jeho Hvidbjörn, hřímatel s kamenným kladivem, toť Thor . . . všickni Skandinavci jsou syny bohů. —

Básnické dílo bájetvorné jest dovršeno: věda a pohádka, náboženství a dějiny, vzpomínka na předky a modlitba síly splývají v celek kypivě reální a úchvatně pathetický. A básník, kdysi pleněný horečkami výlučných nervů a děšený úzkostmi samotářského

intellektu, jest zachráněn a vykoupen, cítě, že s ním a v něm básní celý jeho národ, mrtví praotcové a nenarození potomci, celá jeho vlast s předvěkými sny i s hrdými tuchami statečných zítřků — tradice a nejživější přítomnost mění se v jednotu. A to jest poslední, kladné a důrazné poselství téhož Severu, který byl nám po desetiletí učitelem skepse a záporu: hrdinské srdce, jež dlouho marně hledalo plnost bytí v širém světě, nachází ji konečně v domově, aniž musí sleviti cokoliv se svého složitého lidství.

A skřivan jara zpívá vysoko v oblacích nad hlavou Peera Gynta. —

OBSAH.

I. Str.

Večerní dialog o Janu Nerudovi (1907) 9
Dopis imaginární (1911) 21
Perspektivy naší staré literatury (1910) 25

II.

Václav Šolc (1905 a 1913) 45
Antonín Truhlář (1908) 64
Leander Čech (1911) 70

III.

Jaroslav Kamper (1911) 81
Miloš Jiránek, spisovatel a kritik (1911) 88
Básnický odkaz Josefa Matějky (1911 a 1912) 99

IV.

Ironické a tragické osudy (1912) 115
Svědomím věků (1912) 125
Lyrický čin (1911) 144

V.

Několik meditací nad stránkami Dostojevského (1910) . 153
Básník Oblomova (1912) 169
Vereščagin (1904) 183

VI. Str.

Malířský zrak v básnictví (1911) 189
Sestárlé theorie (1911) 197
Lovec obrazů (1912) 203

VII.

Paul de Lagarde a jeho filosofie národnostní (1905) . . . 213
Po patnácti letech (1908) 231
Kletba Berlína (1910) 238

VIII.

Řeč primitivů (1904) 251
Ulm (1904) 261
O malém městě (1909) 275

IX.

Čím mně jest Lessing (1911) 293
Petr Hille (1907) 313
Emanuel Quint, muž boží (1911) 330

X.

Jörgen Tesman (1912) 343
Pan na severu (1913) 372
Nový Seveřan (1909 a 1913) 379

Několik hlasů

o knize

TEREZY NOVÁKOVÉ:

ZE ŽENSKÉHO HNUTÍ

Čas:

„Kniha by se spíše mohla jmenovati „Brevíř moderní české ženy", neboť není jediné otázky, jež souvisí se ženským hnutím, aby ji pí. Nováková neprobrala."

Naše Doba:

„Pro toho, kdo by se chtěl obeznámiti se snahami českého ženského hnutí za poslední dvacítiletí, nemáme vůbec vhodnější knihy nad knihu pí. Novákové ..."

Ženské Listy:

„Nedocenitelnou je tato kniha: na tuto může být česká literatura právem hrda ..."

Zlatá Praha:

„... je to vzácná kniha ... pramálo je u nás podobných, jež by nabádaly přímo k přemýšlení o ženské otázce ..."

Zvon:

„Teréza Nováková velmi správně odhaduje základní ráz ženiny přirozeností, kterou netouží přehodnotiti, ale vzděláním přivésti k rozkvětu a pravému výrazu ženství ..."

Brož. K 3·50, váz. K 5·30.

NA SKLADĚ V KAŽDÉM KNIHKUPECTVÍ.

Nakladatelství Jos. R. Vilímka v Praze,
Spálená ulice čís. 13 n. — Filiálka: Vídeň I., Schottenring 1.

Kniha českých žen a veškeré české intelligence!

Naše nakladatelství odhodlalo se zapraviti dávný dluh, jímž je celá česká veřejnost povinna jedné ze šlechetných dcer našeho národa — k dítěti nešťastného brixenského mučedníka — vydávajíc dnes v „KNIHOVNĚ HISTORICKÉ A KULTURNÍ" knihu, jež s největším zájmem bude jistě čtena. Je to spis

ZDEŇKA HAVLÍČKOVÁ

Dcery národa trnitá cesta životem

Napsal Cyril Merhout.

S dobovými fotografiemi a illustracemi. *Brož. K 2·40.*

*

Po prvé dostává se tu české veřejnosti podrobného vylíčení pohnutého života dcery nezapomenutelného Karla Havlíčka-Borovského, o níž dosud kolují pověsti, o jejíž záhadnosti vypravují se celé báje, jež v mnohých věcech těžce se dotýkají cti nešťastného dítěte velikého Čecha. Autor, známý z přečetných prací historických, krok za krokem sleduje život této „dcery národa", očisťuje zde památku její a líčí v pestrých kapitolách podrobně truchlivé konce jejího života: pobyt v Rakovníku, Malči, Poděbradech, Počátkách — její poměr k hraběti Kounicovi, jakož i poslední dny v Německém Brodě i tragickou smrt krátce před sňatkem.....

*

Na skladě v každém knihkupectví.

NAKLADATELSTVÍ JOS. R. VILÍMKA

v Praze, Spálená ulice číslo 13. — Vídeň I., Schottenring 1

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PG
5004
N65

Novak, Arne
Muzove a osudy